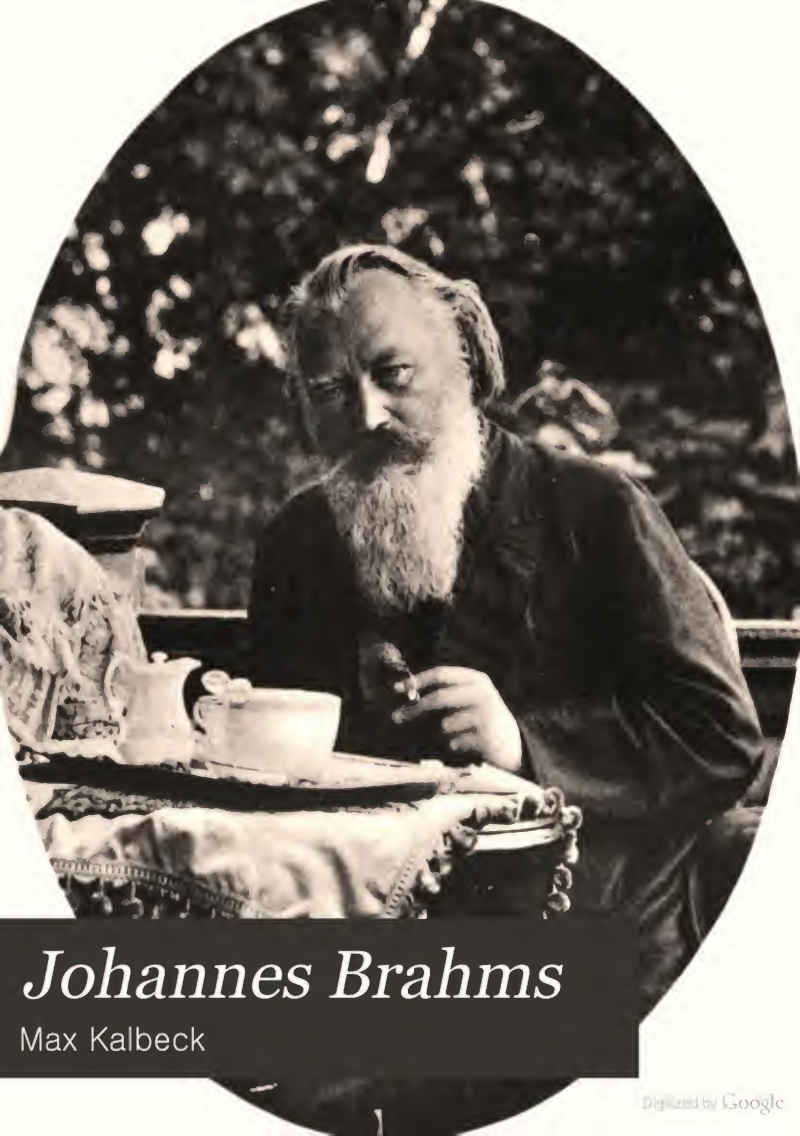
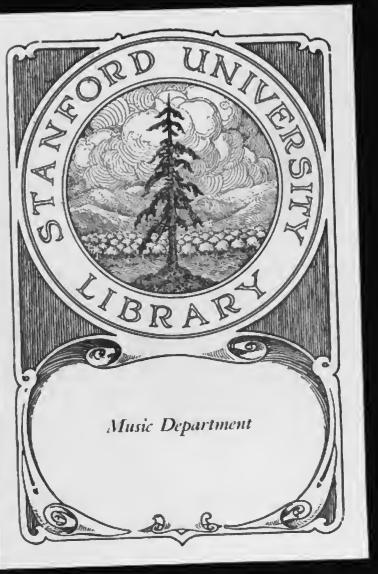


Johannes Brahms

Max Kalbeck

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Johannes Brahms

Digitized by Google

Max Kalbeck

Johannes Brahms

Deutsche Brahms-Gesellschaft m. b. H.
Berlin

1914

Digitized by Google

Max Kalbeck

Johannes Brahms

IV

Erster Halbband

1886—1891

„Du wirst finden, ich sei etwas schroff, wie ich es sonst oft hören muß. Nach und nach kommt's über einen, als ob eine Überzeugung das einzige Positive im Leben sei." (Arnold Böcklin an Paul Heyse.)

Deutsche Brahms-Gesellschaft m. b. H.
Berlin

1914

Digitized by Google

ML410
B8K14
v.4:1

4556

Copyright 1914 by Deutsche Brahms-Gesellschaft m. b. H.

Druck von C. G. Röder G. m. b. H., Leipzig. 859713.

Digitized by Google

Dem Andenken

Viktor von Millers

Digitized by Google

Inhaltsverzeichnis.

I. Kapitel. 1886—1887 . . . . . S. 1—59

Neuer Aufenthalt in der Schweiz. Die drei Sommer in Thun. Analogie zu dem Pörtschacher Triennium. — Das Springsche Haus in Hofstetten. — Annehmlichkeiten der reizend gelegenen Wohnung. Stadt und Gebirge, Fluß und See. — Regelmäßiger Verkehr mit Widmanns in Bern. — Herr und Frau Professor Vetter. Aufzeichnungen der Stieftochter Widmanns. — Schuldirektor Geheimrat Dr. Gustav Wendt und sein Thuner Tagebuch. — Fußtouren im Berner Oberland. Besteigung des Riesen mit Landesgerichtsrat Thomsen aus Altona. — Besuch von Hermine Spies und Schwester. Musikabend bei Widmanns. — Die Früchte des ersten Sommers: Neue Lieder und Kammermusik. Die Violinsonaten in A-dur op. 100 und d-moll op. 108, die Violoncellsonate in F op. 99. — Verhältnis von Musik und Poesie bei Brahms. Die A-dur-Sonate eine Liebes- und Lieder-Sonate. — Analysen der Sonaten op. 100 und 108. — Ein Tonporträt Hans v. Bülows? — Frau Schumann, den neuen Werken gegenüber. — Das c-moll-Trio op. 101. Proben mit Heckmann 1887 in Wien. — Die Violoncellsonate op. 99 und Robert Hausmann. — Erste Aufführung in Wien, Oktober 1886. — Eugen d'Albert spielt ebendort das B-dur-Konzert. — Die A-dur-Sonate bei Hellmesberger. — Liederabende von Hermine Spies. Brahms als Impresario der Sängerin. — Fest bei Billroth. — Brahms' schwankende Neigungen. — Abkühlung des Verhältnisses zu Frau v. Herzogenberg. — Der Orden pour le mérite, das Neujahrsgeschenk von 1887. — Ausflug nach Budapest. Winter in Wien. — Frühjahrsreise mit Fritz Simrock und Theodor Kirchner nach Oberitalien und Florenz. — Brahms erbt von seinem am 5. Nov. 1886 gestorbenen Bruder Fritz zehntausend Mark und verschenkt sie. — Von der Erkrankung Billroths erfährt Brahms bei seiner Rückkehr nach Thun und wendet sich an Frau Nelly Chrobak um Nachricht. — C. F. Pohl †. Brahms' Kondolenzbrief. — Das Tonkünstlerfest des „Allgemeinen deutschen Musikvereins" in Köln. Brahms kommt auf Wüllners Einladung, ohne aus der von ihm für gut befundenen Reserve besonders hervorzutreten. Das c-moll-Trio im Konzert der Chorschule. — Empörung über Zöllners Faustkomposition. — Der umgestürzte musikalische Tee bei Klara Schumann in

Digitized by Google

Frankfurt. — Brahms wünscht seine an Klara gerichteten Briefe zurückzuerhalten. Weiterer Verlauf und seltsame Lösung der diskreten Angelegenheit. — R. Pohl als Windfahne zwischen den musikalischen Richtungen. — Bülow über das Kölner Fest. Liszts Heilige Elisabet und Wagners „Kaisermarsch". — Ruhetage bei Beckeraths in Rüdesheim. Begegnung mit Hermine Spies. — Wieder in Thun. — Tod der Wiener Quartiergeberin Ludovika Vogl. — Sorgen des alten Junggesellen. — Frau Celestine Truxa als Retterin. — Ihr Bericht von den Eigenheiten der Brahmsschen Lebens-, Haus- und Wirtschaftsführung.

II. Kapitel. 1887—1888 . . . . . S. 60—119.

Partie mit Widmann auf den Mürren. Daß die Natur auf die Werke des Meisters immer und überall den größten Einfluß hatte, wird von ihm selbst neuerdings bekräftigt. — Das Doppelkonzert für Violine und Violoncell op. 102, ein Unikum der Musikliteratur. Seine sachliche und persönliche Bedeutung. Das Violoncell Hausmanns zieht die Geige Joachims herbei und stiftet Frieden zwischen den entzweiten Freunden. — Analyse des symphonischen Werkes. — Brahms in Feiertagslaune. — Brief an den Verfasser und Einladung nach Thun. — Im „Freienhof" und bei den Petits chevaux. — Die „Fledermaus" im Berner Schänzli-Theater. — Sonntagsausflug mit Wendt zu Widmann nach Merligen. — Brahms als maître de plaisir. — Widmann an Brüll über Brahms. — Studiosus Manz und seine Beschreibung des Baden-Badener Rendezvous. — Konzertprobe im Kursalon mit Joachim und Hausmann. — Auf der Reise Nachtquartier in Freiburg. Zusammensein mit Ernst H. Seyffardt. — Verabredung für Köln und das erste Gürzenichkonzert. — Rückreise nach Wien. — Empfang in der renovierten Wohnung. — Frühling im Herbst. — Oktoberreise nach Köln. — Musikalische Soiree bei Geheimrat Schnitzler. Fest der versöhnten Freunde Joachim und Brahms. — R. v. Pergers g-moll-Quartett. — Die Premiere des Doppelkonzerts. — Urteil Klara Schumanns. — Der Herzog von Meiningen und Baronin Heldburg laden Brahms persönlich für Weihnachten ein. — Brahms' freimütiger Künstlerbrief. — Meininger Festtage. — Ibsens „Gespenster". Bekanntschaft mit dem Dichter. — Fritz Steinbach, der Nachfolger Bülows. — Neujahrsfeier im Leipziger Gewandhause mit Brahms, Joachim und Hausmann. — Klage der Frau v. Herzogenberg. — Tschaikowsky und Brahms mit Edvard Grieg bei Brodsky. — Persönliche und musikalische Reibungen. — Boston eine Pflanzstätte Brahms'scher Musik. — Gustav Jenner, am Scheidewege zwischen Tschaikowsky und Brahms, folgt Brahms nach Wien. — Seine Studien und Erlebnisse. — Brahms als Lehrer der Theorie. — Aufzeichnungen des Fürsten Heinrich XXIV. Reuß. — Der thematische Katalog der Brahmsschen Werke und seine Präliminarien. — Brahms' Notizbücher und Kalender; ihre Unzuverlässigkeit. — Hanslicks Verdienste. — Eine Wiener „Kipfeljause" mit Brahmsschen Vokalquartetten. — Bei Brüll und Walter werden die „Zigeunerlieder" op. 103 zuerst probiert; Frau Marie

Digitized by Google

Brüll schildert eine charakteristische Szene. — März 1888 Soiree bei Billroth mit den „Zigeunerliedern“. — Wie Brahms zu den „Zigeunerliedern“ kam. — Hugo Conrat und sein Haus. — Verhältnis der Lieder zu den Ungarischen Tänzen. Ihre Eigentümlichkeiten und ihr bedeutender Kunstwert. — Die Nachlese in op. 112 und die beiden mit ihr vereinigten Quartette. — Franz Kuglers „Skizzenbuch“ und Frau Else Kugler. — Düstere Stimmung des Komponisten. — Der letzte Thuner Sommer. — Vorangehende Reisepläne und Opernprojekte. — Sehnsucht nach Sizilien. — Verhandlungen mit Widmann. — Rudolf v. Beckerath †. — Die Tragödie des „Drei-Kaiser-Jahrs“. — Trauer und Zweifel. — Sechste italienische Reise. — Widmanns Itinerarium: in der Wallfahrtskirche zu Loreto und bei Signor Martucci in Bologna. — Sigmund Münz' „Römische Reminiszenzen“. — Fremdenbesuche in Thun. — Klaus Groth im „Thuner Hof“. — Frau Fritsch-Estrangin gibt privatim eine Brahms-Matinee. — Simrock kauft von Breitkopf & Härtel die Brahmsschen Jugendwerke an. — Denkwürdiges Schreiben an Simrock. — Eine fünfte Symphonie? — Bülows Telegramm. — Die Schwestern Spies in Bern. Hermine gibt ihrer Enttäuschung Ausdruck. — Ausklingen des Thuner Trienniums in einem Briefe Klaus Groths.

III. Kapitel. 1888—1889 . . . . . S. 120—172.

Abermals zur Weihnachtsfeier nach Meiningen eingeladen, verschiebt Brahms sein Kommen bis zum 3. Januar 1889. — Sein Doppelkonzert in Wien und Meiningen. — Brahms bringt Versöhnung und Frieden nach Frankfurt a. M. — Klara Schumanns Herzeleid. — Das Jubiläum ihres sechzigjährigen künstlerischen Wirkens und ihr siebzigster Geburtstag. Brahms' materielle und ideale ante und post festum-Geschenke. — Zeugnisse für Brahms' unwandelbare Verehrung. — Neue Mißhelligkeiten. — Die erste Partitur von Schumanns d-moll-Symphonie wird von Wüllner auf Brahms' Veranlassung herausgegeben. — Klaras ungerechtfertigte, tief verletzende Anklage. — Brahms' Scheidebrief. — Walters Wiener Brahms-Liederabende von 1887 und 1888. Sein zündendes Konzert am 26. Januar 1889 mit den „Zigeunerliedern“ als Novität. — Joachim veranstaltet drei Konzerte in Wien und spielt außer dem Brahmsschen Violinkonzert mit dem Freunde die Bülow gewidmete, neu erschienene d-moll-Sonate. — Hellmesberger in der Dekadenz. — Die letzten Liedersammlungen op. 105, 106 und 107: „Schwalbe, sag' mir an“, ein Pendant zu „Therese“; das „Ständchen“ eine Erinnerung an Agathe in Göttingen; „Meine Lieder“ und „Wie Melodien“ als Gegenstücke; das Seelengemälde „Auf dem Kirchhof“ und der Ort seiner Entstehung, der Brahmssche „Witz“; „Immer leiser wird mein Schlummer“ und die Macht seiner psychophysiologischen Stimmung; „Verrat“, eine volkstümliche Ballade; „Auf die Nacht in der Spinnstub'n“, Abschied der weltlichen lyrischen Muse. — Die Gesänge für gemischten Chor op. 104. Ihr allgemeiner Charakter und hohe musikalische Bedeutung. Heinrich Schenker im „Musikalischen Wochenblatt“.

Digitized by Google

— Brahms im März 1889 in Berlin bei Joachim und Bülow. — Die goldene Jubelfeier der Berliner Hochschule für Musik und Bülows letztes Philharmonisches Konzert vor der Abreise nach Amerika. — Standquartier im „Askanischen Hof", dem Lager der modernen literarischen Bewegung. Otto Brahm, Paul Schlenther. — Premiere der Ibsenschen „Frau vom Meere". — Brahms und Bülow beim Symposion mit Ibsen, Hoffary, Fontane, Lindau, Kainz, Reicher u. a. — Nominativ und Genitiv. — Fortsetzung des Symposions im „Roten Igel" mit Gerhart Hauptmann. — Beiträge zur Autographen-Verlosung der „Freien Bühne". Brahms in Hamburg und Pinneberg. Erkrankung der Schwester. — Neuer Plan einer Sizilianischen Reise. — Brahms allein am Comersee. — Entschluß nach Ischl zu gehen. Brief an Brüll. — Warum Brahms nicht mehr nach Thun kam. — Die Hexe Politik zwischen Widmann und Brahms. — Brahms nimmt sehr entschieden Partei für den jungen Kaiser Wilhelm II. — Sein ausführliches, an Widmann gerichtetes Schreiben ein allermenschlichstes Dokument. — Kommentar des Briefes. — Gottfried Keller als Schiedsrichter. — Republikaner und Monarchist. — Gegenseitige Beweise treuen Freundschaftseifers. — Widmann tritt geharnischt gegen Friedrich Nietzsche auf. — „Der Fall Wagner" und sein problematischer Wert. — Der „Don Juan der Erkenntnis" und der „Hymnus an das Leben". — Brahms' indirekter Freundesdank. — Widmanns Trauerspiel „Önone" soll in Meiningen aufgeführt werden. — Wiederholtes Lob Ischls. — Die alte Wohnung in der Salzburgerstraße. — Menschliche Teilnahme für die Hausleute. — Alte und neue Ischler Sommergäste. — Leschetizky in der „Villa piccola". — Annette Essipoff. Eduard Schütt. — Johann Strauß. — Das Verhältnis zwischen Brahms und ihm. — Der Straußsche Kreis: Viktor Tilgner. Ludwig Dózzi. Graf Wilczek. Albert Mosé. — Billroth in St. Gilgen am Wolfgangsee. — Das Ehepaar Viktor und Olga von Miller. Geschichte ihrer Freundschaft mit Brahms. — Freunde des Wiener Hauses und Gäste der Gmundener Villa: Goldmark, Dvořák, Brüll, Hanslick, Gänsbacher, Epstein, Grün, Door, Finger, Mandyczewski, Heuberger, Koeßler, Heß, von Perger, Wendt, von Kaiserfeld, Faber, Hornbostel, Michalek, Tilgner. — Die Sommerresidenz der Königin von Hannover und des Herzogs von Cumberland. — Brahms mit Joachim bei Hof.

IV. Kapitel. 1889—1890 . . . . . S. 173—216

Ähnlichkeit und regelmäßiger äußerer Verlauf der Ischler Sommer. — Noch andere Personen des dortigen Bekanntenkreises. — Ludwig Bösendorfer, Julius Bauer, die Gebrüder Lichtenstern, Bachrich und Krancsevics, S. Bürger, Moriz Rosenthal und Robert Freund. — Besuch von Herzogenbergs, Henriette Fritsch-Estrangin, Büllner. — Scherzbrief an den Verfasser. — Der „Wiener Spaziergänger" (Spitzer) über Brahms. — Das Kneisel-Quartett, Viktor v. Herzfeld, Arthur Nikisch und Frau. — Volksliederabend bei Strauß. — Das Klavierquintett des jungen Ernst von Dohnányi. — Ilona Eibenschütz spielt Brahms sein g-moll-Quartett vor und läßt sich

Digitized by Google

von ihm in die Geheimnisse seiner letzten Klavierstücke einweihen. — Ungewöhnlich heitere Stimmung des Meisters. — Hohe und allerhöchste Auszeichnungen durch den Kaiser von Österreich und den Bürgermeister von Hamburg. — Der Leopoldsorden und das Hamburger Ehrenbürgerrecht. — Telegramm und Briefe an Karl Petersen. — Toni Petersen und ihre Aufzeichnungen. — Archivar Dr. Beneke. — Hans v. Bülow und Eduard Hanslick werden von Brahms schriftlich bedankt. — Der Brief an Bülow ein Musterbeispiel Brahmsschen Stiles. — Die „Fest- und Gedenksprüche", eine Gelegenheitsmusik wie „Requiem" und „Triumphlied". — Wüllner, der beratende Freund in Chorsachen. — Ursprüngliche Tendenz der „Fest- und Gedenksprüche". — Brahms als Bibelphilologe. — Sein Patriotismus ist sein stärkster Glaube. — „Wo ist ein so herrlich Volk?" — Eigentümlich ergreifende Gewalt der Alt und Neu verschmelzenden Musik. — Erste Aufführung der Sprüche beim Hamburger Musikfest am 9. September 1889. — Brahms als Ehrenbürger in seiner Vaterstadt. — Die Überreichung der Kassette mit dem Diplom. — Maler Duyffke als Ehrenherold. — Widmung des op. 109 an den Bürgermeister. — Trostbrief an Toni Petersen nach ihres Vaters Tode. — Fahrt in die Wiener Hofburg. Audienz beim Kaiser von Österreich. — Zusammenkunft mit Widmann in Baden-Baden. — Brahms empfiehlt Spengel die Motetten op. 110 zur Aufführung im Cäcilienverein. — Ethische Begründung der choralen Trilogie. — Die verschleierte Choralmotette „Ach arme Welt, du trügest mich" die bewegende Seele des Ganzen. — Brahms reist im März 1890 nach Köln zu einem großen, von Wüllner veranstalteten Konzert für Chorgesang a capella, hört dort die Motetten und die „Fest- und Gedenksprüche" in vollendeter Aufführung und spielt die neue Bearbeitung seines H-dur-Trios. — Letztes Wiedersehen mit Julius Otto Grimm. — Brahms spielt bei Schnitzlers Wiener Walzer zum lustigen Kehraus. — Mandyczewskis vergleichende Kritik der beiden Fassungen von op. 9 in der „Deutschen Kunst- und Musikzeitung". — Städtebummel mit Widmann durch Oberitalien. — Die Statue des heiligen Joachim in Cremona. — Das Motto des in Ischl vollendeten G-dur-Quintetts und seine wahre Natur. — Verschiedene Versuche, den orchestralen Anfang des Werkes mit den fünf Saiteninstrumenten zu bewältigen. — Der österreichisch-wienerische Charakter der Tondichtung. — Herbst im Frühling, Brahms im Prater. — Beziehungen zu Franz Schubert, Josef und Johann Strauß. — Die versteckten Walzerthemen des Allegros. — Melancholie des wilden Praters in Variationen. — Moll-Ländler und Csárdas der Zigeunerkapelle. — Brahms glaubt, seine Produktion mit dem Quintett abzuschließen und dementiert das Gerücht, er komponiere an einer fünften Symphonie. — Eine diesbezügliche markante Äußerung zu Hans Koeßler.

V. Kapitel. 1890—1891 . . . . . S. 217—258

Brahms bestellt sein Haus. — Zurückgreifen auf Jugendarbeiten. — Die 13 Kanons op. 113. Brahms spricht sich zu Dr. Abraham über Absicht und Zweck der Publikation aus. — Sein Ei des Kolumbus. — Zur

Digitized by Google

Chronologie der Kanons. — Mandyczewski und der Hornboſtelſche Damenchor. — Freundesrache, die Brahms an Widmann nimmt. — Meininger Muſentage im März 1891. Der Republikaner bei Hofe. Privatkonzerte bei der Prinzeſſin Marie. Steinbach legt ſein Rigoroſum als Brahms-Dirigent ab. Richard Mühlfeld und ſein unvergleichliches Klarinettſpiel. Dr. Ludwig Wüllner. — Brahms erkrankt in Wien zweimal an Influenza. Der Verfaſſer als Arzt. — Das Iſchler Teſtament von Mai 1891 und ſein Schickſal. Die drakoniſche Verfügung über perſönliche Schriftſtücke; Urſachen und Folgen. Verdienſte des Erbenvertreters Dr. Joſef Reitzes. — Brief an die kranke Schweſter und letzter Hamburger Beſuch. — Todesahnungen. — Brahms ladet ſich ſelbſt in einem an die Baronin Heldburg gerichteten Schreiben in Meiningen ein. Trio und Quintett mit Klarinette op. 114 und 115. — Elegiſcher Charakter beider von Mühlfeld angeregten Kompoſitionen. — Verhältnis zu den Vorgängern Mozart und Spohr. Analyſe der Werke. — Brahms äußert ſich zu Mandyczewski über den ſchnell geänderten Entſchluß, nichts mehr zu ſchaffen.

Digitized by Google

I.

Schon 1883, als Brahms, entgegen seiner einst so bestimmt ausgesprochenen Willensmeinung,[1]) Österreich im Sommer verließ und nach Wiesbaden ging, hatte er daran gedacht, wieder einmal einen längeren Aufenthalt in der Schweiz zu nehmen. Was ihn damals an den Mittelrhein zog, haben wir im vorigen Bande erörtert.[2])

Jetzt lockte es ihn um so mächtiger in das Land, mit dem ihn so viele herzliche Sympathien von Jugend auf verbanden, als er einen Ersatz auch für Italien brauchte, dessen Frühling ihm 1886 abermals entgangen war. Von den Naturschönheiten und dem Klima des Berner Oberlandes hoffte er am ersten entschädigt zu werden. Auch gefiel er sich, angesichts der ihm widerwärtigen öffentlichen Zustände in Österreich, in der Liebhaberrolle des „politischen Flüchtlings", d. h. eines in seinen Gefühlen gedrückten liberalen deutschen Mannes, der dem Ministerium Taaffe und seiner tschechisch-polnisch-klerikalen Majorität zeitweilig den Rücken drehte, um sich mit gleichgestimmten Stammesgenossen gehörig auszuschimpfen. Wenn er schon im Winter nicht von Wien fort wollte und konnte, es wäre denn der notwendigen Konzertreisen wegen gewesen, so gewährte ihm doch jetzt der Entschluß, den Sommer über nicht in Österreich zu bleiben, eine Art von stiller Genugtuung und innerer Befriedigung. Zum Glück gingen seine Kunst und deren Ansprüche, ohne daß er sich darüber völlig klar wurde, allem andern vor — ohne physische Behaglichkeit gab es für ihn keine Produktion mehr — und die Politik kam erst in zweiter Linie, obwohl er Gewissens- und Gesinnungsfragen gern zur Hauptsache gemacht hätte.

Charakteristisch für ihn ist die Antwort, mit der er am 22. Mai 1886 eine Einladung Georg Henschels, nach London zu

[1]) III 148. [2]) III 379.

Digitized by Google

kommen, ablehnte, wo Hans Richter am 10. Mai die e-moll-Symphonie aufführte; sie spricht noch deutlicher als die von 1878 für seine Sinnesart.[1]) Es ärgere ihn, schreibt er, auch von Henschel das gewöhnliche Gerede von seiner Abneigung gegen die Engländer usw. zu hören. Henschel müsse denn doch notwendig wissen und genug von ihm gehört haben, daß einzig seine Bequemlichkeit und seine sehr geringe Lust an Konzerten ihn abhalte, nach England, wie nach Petersburg oder Paris zu gehen. — „Ich habe gerade genug an den nur zu reichlichen Konzerten in Deutschland[2]) — aber nun wäre es auch wohl nötig, Ihnen zu erklären, weshalb ich denn diese und überhaupt Konzerte mitmache!? Daß mein Ausbleiben von Engländern mißdeutet werden kann, begreife ich; es ist aber trostlos, wenn ich Sie darüber aufklären soll und Ihnen sage, daß es mit dem Musikmachen nichts zu tun hat, wenn wir hier ein böhmisches Ministerium haben oder Sie drüben einen glanzvollen Opium-Krieg."

Es ist also nur ein wortwörtlicher, kein folgerichtiger Widerspruch, wenn acht Tage später Brahms dem Verfasser seine neue Adresse per Postkarte mitteilt, mit den Worten: „Von ‚Hofstetten bei Thun' kommen hier die schönsten Grüße, und ich nehme nur deshalb keinen Briefbogen, um nicht gar zu arg zu loben. Aber ich freue mich meines Entschlusses, es ist ganz herrlich hier. Nur so nebenbei sage ich, daß es auch eine Menge

[1]) S. 76.

[2]) Das Jahr 1885 hatte für Brahms mit Konzerten aufgehört, das Jahr 1886 mit Konzerten begonnen. Am 7. Januar sang Frau Joachim die Bratschenlieder als Novität bei Hellmesberger in Wien, am 21. spielte Brahms ebendort mit dem Primarius seine Violinsonate op. 78. Im Februar konzertierte er in Berlin, Köln, Mannheim und Leipzig (er dirigierte zum ersten Male im neuen, 1884 eröffneten Gewandhause „in Anwesenheit ihrer königlichen Majestäten" die e-moll-Symphonie und sein von Adolf Brodsky gespieltes Violinkonzert; Herzogenbergs waren von ihrem neuen Wohnort Berlin herübergekommen, um zuzuhören), im März in Frankfurt, Dresden und Breslau — hier gab es der übel vorbereiteten Symphonie wegen zwischen Bruch und Brahms einen erregten Meinungsaustausch, der zur Folge hatte, daß Brahms nicht wieder in Breslau vorsprach — im April in Meiningen, Hamburg und Hannover. In Meiningen wurde der Geburtstag des Herzogs mit einer Wiederholung der Symphonie und der Haydn-Variationen gefeiert.

Digitized by Google

Biergärten gibt — darin kommen Engländer nicht fort! Für meine Behaglichkeit ist das nichts Kleines ...“ Er meinte den englischen Reisepöbel, der ihm ebenso widerwärtig war wie der Berliner. Die Karte ist drei Tage nach seiner Ankunft in Thun abgefertigt. Seine Freude hielt an; am 22. Juli schreibt er an Billroth: „Nun laß mich Dir aber auch sagen, daß ich ganz glücklich bin, hierher gegangen zu sein. Mir wurde der Entschluß schwer, aber ich wollte einmal wieder in die Schweiz. Wie schön und wie behaglich in jeder Beziehung es hier ist, davon hast Du keinen Begriff. Du magst Dir selbst ausmalen, was dazu gehört: reizende Wohnung, schöne Spaziergänge und Fahrten, gute Wirtshäuser, angenehme Menschen, die dann, namentlich von Bern, für vortreffliche Lektüre sorgen usw.“

Auch die Seinigen in Hamburg-Pinneberg mußten an seiner Freude teilnehmen. An Frau Karoline Brahms schreibt er: „Liebe Mutter, ich denke genug an Euch, es ist unrecht, daß ich's nicht auch einmal gesagt habe! Ich hoffe, Fritz, der Lange, ist seit dem 1. bei Euch und bleibt recht, recht lange dort. Die bessere Luft dort müßte doch Sommer und Winter heilsam und angenehm für ihn sein. Grüße ihn herzlich von mir, und ich wünschte, es möge ihm recht behaglich bei Euch sein. All die guten Nachrichten von der Familie Schnack zu hören, ist mir eine große Freude. Es ist da wohl nichts zu wünschen — sonst bitte ich Dich, Dich nicht zu genieren, im Verhältnis zu Deiner Familie, und immer daran zu denken, daß ich mehr Geld habe, als ich gebrauche, und daß ich die größte Freude habe, wenn Du davon gebrauchst für Dich oder die Deinen! Nächstens werde ich Dir jedenfalls tausend Mark zugehen lassen — aber Du hast ja auch viel für Fritz ausgelegt! — Hier ist es denn ganz herrlich schön, und ich bin ganz glücklich, daß ich hergegangen bin; auch meine Wohnung, unmittelbar am Wasser, ist höchst behaglich. Nun laß mich auch hören, daß es Euch, den Rosen und Allen sehr gut geht, daß Ihr sehr vergnügt seid und hübsch den Sommer genießt. Mit herzlichen Grüßen Dein Joh.“

Welche reinste Menschenliebe spricht aus diesen Zeilen! Ihr Stil ist auf die einfache Frau eingerichtet, die er seiner werktätigen Liebe versichert. Was die Stiefmutter mit ihrem Sohn

Digitized by Google

in ihrem Pinneberger Landhäuschen Gutes genießt, verdankt sie seiner Fürsorge, die sich nun auch auf ihre ganze Familie erstreckt. Was sie an „Fritz, dem Langen" tut — so nennt Brahms seinen leiblichen Bruder im Unterschied zu Fritz, dem Kleinen, seinem Stiefbruder — fällt selbstverständlich ihm zur Last und bedarf eines besonderen Kontos. Alle früheren Mißhelligkeiten zwischen den Brüdern sind vergessen, seitdem Fritz Friedrich, der „falsche Brahms", kränkelt und der Pflege bedarf. Allen soll es gut gehen, auch den von Frau Karoline gepflanzten Rosen im Vorgarten, die ihr Stolz sind, so gut wie ihm in dem reizenden Thun am Ufer der Aare!

Der südliche Charakter der Landschaft, die Üppigkeit ihrer Vegetation und die strahlende Heiterkeit ihrer durchsichtigen, milden Luft trugen nicht wenig zum Wohlbefinden des Sommergastes bei. Brahms liebte die Wärme. In Thun hatte er ein zweites, gesteigertes Pörtschach gefunden, und seine lebhafte Produktionslust vergewisserte ihn, daß er in dem seither verflossenen Jahrzehnt nicht gealtert hatte. So erwuchs denn dem Triennium vom Wörthersee in den drei Thuner Sommern ein Seitenstück, das sich, merkwürdig genug, sogar in Einzelheiten mit jenem berührte, als wäre es nach seinem vorbildlichen Plane durchlebt worden. Den in Pörtschach komponierten Werken von op. 73—79 stehen die in Thun geschaffenen oder zum Druck beförderten von op. 99—109 gegenüber: dem Violinkonzert das Doppelkonzert für Violine und Violoncell, der Violinsonate in G die beiden Violinsonaten in A und d, den Motetten op. 74 die Chorgesänge op. 104 und die „Deutschen Fest- und Gedenksprüche" op. 109, den „Balladen und Romanzen" op. 75 die Liederhefte von op. 105—107, der zweiten Serie „Ungarische Tänze" die „Zigeunerlieder" op. 103. Eine neue Symphonie gibt es freilich nicht, auch keine Klavierstücke und Rhapsodien, dafür aber eine zweite Violoncellsonate und ein viertes Klaviertrio.

„Nun aber hat sich hier am See entschwungen
Ein Saitenton, wie wir ihn nie gehört",

singt Joseph Viktor Widmann in seinem auf die A-dur-Violinsonate (op. 100) verfaßten Gedicht. Zwei andere beziehungsvolle Verszeilen desselben anmutigen Poems prangen seit dem Jahre 1899 auf einer

Digitized by Google

von dem Einwohnerverein Thuns dem Andenken des Meisters gestifteten Marmortafel, und diese ist in die Straßenfront eines zwischen Stadt und See unterhalb des Jakobshübeli gelegenen fünffenstrigen, kleinen Hauses eingefügt.[1]) Es erhebt sich dicht am Ufer der in krausen Stromschnellen vorüberschießenden blaugrünen Aare, die ein wenig weiter oben das blanke Becken des Thuner Sees verläßt, um „das Inseli" und die Thuner Stadtinsel liebend zu umfassen. Das saubere Häuschen gehörte 1886 dem Tischlermeister und Greisler Johann Spring, der Laden und Werkstatt darin hatte, und wendet der Fahrstraße nur eine mit einem Holzschuppenpanzer bekleidete Etage zu. Im Flusse aber spiegeln sich über dem Tiefparterre die zweimal fünf Fenster zweier Stockwerke, deren oberes am Südostende in eine halb offene Glasveranda ausläuft. Unter dem, nach Art der Häuser im Kanton Bern, weit vorspringenden Dache wohnte Brahms, und im luftigen Glasanbau war sein Lieblingsplatz, wo er am frühen Tage den selbstgebrauten Kaffee trank. Frau Spring mußte ihm, was er zum Frühstück brauchte, immer schon am Abend vorher auf den Tisch in die Veranda stellen, da er von seinem Morgenspaziergange manchmal heimkehrte, bevor noch Vater Spring den Laden aufgemacht hatte. Bei schlechtem Wetter speiste Brahms zu Hause und nahm mit der einfachen Kost der Wirtsleute vorlieb.

Eine riesige Wellingtonia, die zur Linken in doppelter Höhe des Hauses die Spitze ihrer grünen Pyramide zum blauen Himmel emporstreckt, wehrte die zudringlichen Strahlen der Sonne ab. Gegen die Neugierde Vorübergehender schützte sich Brahms dadurch, daß er nur die nach der Aare zu gelegenen Zimmer seiner geräumigen Wohnung benutzte. Von dort hatte er überallhin die

---

[1]) Die Inschrift der Gedenktafel lautet wörtlich:
„In diesem Hause lebte der Meister deutscher Tonkunst
Johannes Brahms
in den Sommermonaten der Jahre 1886—1888 und
schuf hier mehrere seiner schönsten Werke.
‚Du hast das Land, sangfroh in alter Zeit,
Mit Deinem Lied zu neuem Ruhm geweiht.'
Seinem Andenken der Einwohnerverein Thun 1899."

Digitized by Google

entzückendste Aussicht: Unter den Fenstern läuft der schmale, jenseits der Dampferhaltestelle, damals noch nicht begangene Kai hin; Segelboote und Dampfschiffe fahren an ihm vorüber. Von Norden her grüßt die hochgebaute altertümliche Stadt mit ihrem von zierlichen Ecktürmen flankierten Schlosse. Am andern Ufer führt unter schattigen Bäumen der schöne Promenadenweg nach dem uralten Scherzligen, mitten im Flusse davor schwimmt das buschige „Inseli", aus dessen Grün die Delosea'schen Häuser hervorlugen, das Stromparadies des Dichters Heinrich von Kleist, der dort 1802 poetischen Plänen nachhing und sein Leben selbst zur Poesie gestalten wollte („Ein Kind, ein schön Gedicht und eine große Tat!"). Theophil Zolling schildert den Thuner See und seine Umgebung mit den anschaulichen Worten: „Im Vordergrund ein Kranz von Villen und Dörfern, sanft geschwungenen Rebenhügeln und waldigen Höhen, und über dieser Idylle die Tragödie der Alpenwelt: die kühnen Linien und kräftigen Farben der Felsschroffen, Schneefelder und Gletscher. Ein majestätisches Bild entrollt sich von der Pyramide des Niesen bis zu den Firnen der großartigen Blümlisalp, des spitzen Stockhorns und der schimmernden Jungfrau, deren Eispanzer im Morgenstrahle die Leuchte der noch schlafbefangenen Täler und Hügel bildet!" [1]) Kein Wunder, daß Brahms in einem Brief an Simrock, der sich mit Familie in dem vierthalb Wegstunden von Thun entfernten Gurnigelbad niederließ, sein Quartier kurzweg die schönste Wohnung nennt, die er noch gehabt habe.

Wie er sagte, brauchte er nur ein paar Schritte vom Hause wegzugehen, um die Gebirgskolosse der Berner Alpen über den See in die Wolken steigen zu sehen. Seine Spazierwege führten ihn in der Nähe durch die Bächimatt, über Jakobshübli zur Kohlerenschlucht oder dehnten sich am jenseitigen Ufer weiter aus. Seltener benutzte er die Thunerseebahn oder die Dampfschiffe, obwohl sie ihn binnen wenigen Minuten zu den reizendsten Ausflugsorten brachten. Das von ihm bevorzugte Restaurationslokal, wo er die Mittag- und Abendmahlzeiten einzunehmen pflegte, war der kühle, an die Aare stoßende Wirtsgarten des „Freienhofes", eines gut bür-

[1]) Theophil Zolling: „Heinrich v. Kleist in der Schweiz".

Digitized by Google

gerlichen Gasthauses, in welchem anspruchslose Gäste logierten. Wenn er die Woche über fleißig spazierengegangen war, d. h. komponiert hatte, so machte er sich ein Sonntagsvergnügen und fuhr am Samstag abends nach Bern zu seinem lieben Widmann, wohl wissend, daß er damit dem Freunde und dessen Familie ebenfalls einen Festtag bereitete. In den „Erinnerungen" gedenkt Widmann wehmütig-heiter seines Sonntagsgastes, dem es so gut bei ihm gefiel, daß er manchmal bis Dienstag oder Mittwoch blieb. Das ganze Gepäck des nach der Hauptstadt des Kantons Reisenden bestand in einer ledernen Umhängetasche, die meistens Bücher enthielt. Widmanns Bücherschatz war Brahms' Leihbibliothek, und die Tasche wurde daher niemals leer.[1]) „Bei schlechtem Wetter hing ihm ein alter braungrauer Plaid, der auf der Brust von einer ungeheueren Nadel zusammengehalten wurde, um die Schultern und vervollständigte die seltsam unmodische Erscheinung, der alle Leute erstaunt nachblickten, und die mich manchmal an eine gewisse Illustration in einer älteren Ausgabe von Chamissos ‚Peter Schlemihl' erinnerte." Ruhetage, meint der Schreiber jener „Erinnerungen" seien jene hohen Fest- und Freudentage freilich nicht gewesen. Der stets rege Geist des Gastes habe gleiche Aufgeweckteit von allen verlangt, die ihn umgaben, und man habe sich gehörig zusammennehmen müssen, um mit ausdauernder Frische auf der Höhe seiner Unermüdlichkeit zu bleiben. „Ich habe nie jemand gesehen, der den Erscheinungen des Lebens, mochten sie nun Gegenstände der Natur, der Kunst oder auch nur der Gewerbetechnik sein, so frische, echte und an-

[1]) Bibliophile durfte nicht sein, wer Brahms Bücher lieh. Zwar war er auch hier von musterhafter Ordnungsliebe, insofern er über jedes Blatt, das er verlieh, Protokoll führte, und in jedes Buch, das er entlieh, den Namen des rechtmäßigen Eigentümers einschrieb. Aber er hatte die üble Gewohnheit, während des Lesens alle Knötchen und Körnchen des Papieres mit dem Nagel wegzukratzen und Stellen, die ihm bemerkenswert erschienen, dick anzustreichen oder mit einem NB. (notabene) am Rande zu versehen. Da ich infolgedessen, durch Schaden klug geworden, mit den kostbaren Originalausgaben meiner Büchersammlung unter allerlei Vorwänden zurückhielt, räsonierte er immer über die vielen unnützen Bücher, die ich hätte, während mir gerade die wichtigsten fehlten. Ein durchlöcherter Lichtenberg in neun und ein verschwärzter Klinger in vier Bänden sind Zeugen seines kraftlustigen Leseeifers.

Digitized by Google

dauernde Teilnahme geschenkt hätte, wie Brahms. Jede kleinste Erfindung, jede Verbesserung irgendeiner Gerätschaft im häuslichen Gebrauch, kurz, jede Spur menschlichen Nachsinnens, wenn sie von praktischem Erfolge begleitet war, freute ihn herzlich.“ [1])

Nach dem Vater meldet sich die Tochter zum Worte, die an Professor Ferdinand Vetter verheiratete Stieftochter Widmanns. Sie hat über den Thuner Aufenthalt von Brahms im Jahre 1886 allerlei Denkwürdiges aufgeschrieben, auch die hübsche Anekdote, daß Brahms einer Dame, die ihn fragte, ob er immer lange nachdenke, bevor er komponiere, mit der Gegenfrage antwortete: „Denken Sie immer lange nach, bevor Sie sprechen?“ Brahms setzte sich dadurch bei der Frau Professorin in den irrigen Verdacht der Misogynie. Obgleich das nicht angenehm sei, so stehe er ihnen, meint Frau Ellen Vetter-Brodbeck, ihr und ihrem Gatten, die ihn als den Urheber *der* Musik lieben, die sie am meisten bewegte und ergreife, doch gerade darum wieder höher, weil ihm das ekelhafte Bewundern und Anbeten der Damen gegen den Strich gehe.

„Er hat“, fährt Frau Vetter fort, „eine riesig kräftige, gesunde Natur, verläßt gewöhnlich um 4 oder 5 Uhr das Bett, bewegt sich mit Vorliebe im Freien, ißt und trinkt viel, hat Freude daran und geht gern und schnell. Erstaunlich ist sein ausgebreitetes Wissen, seine Belesenheit, sein Gedächtnis und sein Verständnis für jede Art von Kunst.

Wir waren zweimal mit ihm im Sommertheater auf dem Schänzli, wo er höchst vergnügt zuhörte; während der ‚Fledermaus‘ sagte er öfters zu mir: ‚Das sollten Sie in Wien hören!‘ Als wir hie und da bei den lustigen Walzern die Füße nicht still halten konnten, sagte er: ‚Wartet nur, ich will euch einmal Walzer spielen!‘ Und acht Tage nachher, am Sonntag abend, als wir alle bei meinen Eltern mit Hegar von Zürich und Menzinger [2]) zusammen waren, da faßte ich mir ein Herz und erinnerte ihn an sein Versprechen. Lächelnd sagte er: ‚Zuerst wollen wir mal was Ernsthaftes spielen für die Musikdirektoren,

[1]) a. a. O. S. 56 ff.

[2]) Karl M., Direktor der Berner Musikschule.

Digitized by Google

nachher müssen die 'naus, dann spiel' ich euch Tänze.' Und er fing an und spielte ganz gewaltig, aus dem Kopfe natürlich, und, wie immer, dazu summend und brummend, so daß der Flügel und das Zimmer und das Haus dröhnte: die Paganini-Variationen und ein Schubertsches Streichquartett, dann eine prachtvolle Tokkata und Fuge von Bach, — man glaubte die Orgel brausen zu hören. Zuletzt fragte er: ‚Wollen Sie noch einen kleinen Bach?' und als Hegar rief: ‚Lieber einen großen!', ließ er noch eine Bachsche Fuge folgen.[1]) Nachher versuchte er die Musikdirektoren hinauszubugsieren. Sie ließen sich aber nicht wegbringen und waren geradeso entzückt wie wir von den herrlichen Straußschen Walzern.

Am Dienstag (29. Juni) fand nun endlich unser oft verschobenes Gartenfest statt, zu dem er schon lange zugesagt hatte. Leider konnte man eines Gewitters wegen wieder nicht draußen essen, und Brahms mußte bei uns mit 24 Personen im kleinen Zimmer speisen. Er fügte sich aber ins Unvermeidliche mit so liebenswürdiger Manier, daß ihm alle Herzen zuflogen. Papa wurde von ihm beständig ‚Theologe' angeredet, wie er ihn früher immer ‚junger Mann' genannt hatte. Noch war der Regen nicht vorbei, so rannte er schon hinaus, fand alles ‚allerliebst' und besonders die bunten Papierlaternen ‚wundernett'. Weniger schien es ihm zu behagen, als kurz darauf die Liedertafel mit Fackeln aufzog und auf der Hügelterrasse hinter unserm Häuschen Posto faßte, um zu singen. Ich sagte, das sei ein ihm zu Ehren dargebrachtes Ständchen. ‚Ach was', fuhr er ärgerlich auf, ‚das ist doch für die Hausfrau!' Mit vieler Mühe überredete ich ihn, zu den Herren hinaufzugehen. Er ließ mich nicht entschlüpfen, sondern schleppte mich mit und brummte, als ein Lied zu Ende war: ‚War ja recht schön!' Eine große Stille trat ein,

---

[1]) Bach zu spielen, war Brahms unermüdlich. Als ich einmal in der Karlsgasse bei ihm eintreten wollte, begann er mit dem Präludium der großen Orgelfuge in a-moll. Ich blieb hinter der Glastür stehen und ließ mir keinen Ton entgehen. Nach dem Schluß rief er mich hinein, sagte, da ich ihm dankte: „Nun wollen wir das Stück aber erst einmal ordentlich spielen", begann das Riesenwerk von neuem und übertraf sich selbst, ohne eine Spur von Ermattung zu zeigen.

Digitized by Google

und die Sänger freuten sich schon auf ein paar Dankesworte. Aber er sagte laut zu mir: ‚Na, das war doch für Sie, Geburtstagskind. Jetzt halten Sie den Herren eine schöne Rede!‘ Ich wußte nichts Besseres, als die Sänger zum Bier einzuladen, und sie kamen auch. Brahms aber hatte mich nur darum in Verlegenheit gebracht, weil er glaubte, ich hätte das Ständchen bestellt gehabt.

Er war dann am Mittwoch zum Nachmittagskaffee und zum Abendessen bei uns und redete ‚so viel und so mancherlei‘. Das altdeutsche Minnelied in seiner C-dur-Sonate ist aus der Sammlung von Nicolai,[1]) das prächtige Chorlied ‚In stiller Nacht‘ war ursprünglich ein schwülstiges, pietistisches, 30 Strophen langes Lied, worin sich alles auf Jesus bezieht.[2]) Überhaupt ändere er oft die Texte nach seinem Gutdünken, auch ein Lied von Brentano habe er ganz geändert.[3])

Ich schickte Brahms eine scherzhafte Todesanzeige von unserem Haustier Reinecke, dem kleinen Fuchs, der sich mit seinen Geschwistern in der Gefangenschaft durch Naschen eine Krankheit zugezogen hatte. Darin hieß es u. a.: ‚Er starb im schönsten Jünglingsalter, wird aber ausgestopft.‘ Umgehend erhielt ich folgenden liebenswürdigen Brief:

„„‚— Er wird aber ausgestopft!‘ — Ach, vielleicht sagt eine zärtliche Freundin, wenn ich einst dahin, auch: ‚— Er wird eingebunden!‘ Und dann fängt für meine Noten die Unsterblichkeit an, wie jetzt für sein Fell und dauert — solange eben der Einband, das Material hält! Jetzt aber hüten Sie das kleine Geschwister vor dem längst verrufenen ‚Schlecken‘!

In allergebührendster Teilnahme Ihr ergebenster J. Br.““

---

[1]) Ein Irrtum. Andere der von Brahms bearbeiteten „Volkslieder“ sind Nicolais „kleynem feynem Almanach“ entlehnt, dagegen „Verstohlen geht der Mond auf“ den von Zuccamaglio herausgegebenen „Deutschen Volksliedern“. Die Melodie ist Zutat des Herausgebers selbst.

[2]) Aus Friedrich v. Spees „Trutz Nachtigall“, vgl. I 389 f.

[3]) Ist nur cum grano salis zu verstehen. Brahms verfuhr im allgemeinen sehr pietätvoll mit seinen Dichtern. Das in der Komposition um zwei Strophen verkürzte Brentanosche Lied ist „O kühler Wald“ (op. 72 Nr. 3). Die von Brahms gestrichenen Strophen erwiesen sich als schädliche Auswüchse; von ihnen befreit, gewann das Lied an Körper und Seele.

Digitized by Google

Neulich sprachen wir von der sogenannten Programmmusik, die Papa scharf geißelte. Brahms verurteilte sie nicht unbedingt. Er sagte, in manchen Menschen stiegen eben immer Bilder auf beim Anhören von Musik, auch bei ihm sei dies, wenngleich seltener, der Fall. Joachim habe ihm geschrieben, beim Anhören des letzten Satzes seiner dritten Symphonie habe er das Bild von Hero und Leander nicht weggebracht, und es lasse sich ja hören.

Letzten Freitag kam er ganz unerwartet um 11 Uhr Vormittags mit Herrn Dr. Wendt aus Karlsruhe zu uns, als der Garten voller Wäsche hing. ‚Beflaggen Sie für uns?' fragte er belustigt . . .

Am vergangenen Dienstag brachte er dann den letzten Abend hier zu, um am Mittwoch über Zürich nach Wien zu reisen. Er hatte geschrieben, falls Professor Vetters nichts anderes vorhätten für den Abend, könnte noch ein kleines Klavierkonzert stattfinden. Natürlich stellten wir uns ein. Er spielte zuerst die g-moll-Phantasie von Beethoven, dann die Schumannsche wundervoll. Ich hatte seine Sonaten mitgebracht, aber er war nicht zu bewegen, sie anzusehen. Da er so oft unter Künstlern Eitelkeit und Selbstanbetung vorfindet, mag er nun ins andere Extrem verfallen. Von einem bekannten Komponisten erzählt er, wie er nach der Aufführung einer seiner Symphonien mit Brahms und andern im Hotel zu Nacht gegessen und sich beim Gespräch über diese Symphonie in eine solche Begeisterung hineingeredet habe, daß er vom Tisch aufgesprungen sei und nicht eher ruhte, als bis er ihnen auf dem Wirtshauspianino die ganze Symphonie nochmals durchgespielt hatte."

Der oft und eben erst von Frau Ellen Vetter wiedergenannte Schuldirektor Geheimrat Dr. Gustav Wendt aus Karlsruhe gehörte im Sommer 1886 zu den Logiergästen des „Freienhofes". Brahms kannte ihn schon zu Levis Zeiten näher. Seit der Widmung seiner Sophoklesübersetzung und dem großen Dienst, den Wendt mit der rechtzeitigen Sendung des Buches dem Meister der e-moll-Symphonie unwissentlich geleistet hatte, war Brahms dem freisinnigen, kunstbegeisterten Manne von universeller Bildung noch herzlicher zugetan als zuvor. Er gab es ihm, nach seiner

Digitized by Google

Art, durch eine Menge von kleinen Aufmerksamkeiten zu erkennen, noch mehr aber dadurch, daß er ihn seines täglichen Umganges und seines vollen Vertrauens würdigte, zuletzt ausdrücklich durch den Brief, den er ihm am Morgen des 4. Oktober, dem Tage seiner Abreise, schrieb:

„Sehr geehrter und lieber Freund,

Ich fahre den Mittag von hier nach Wien ab, und der letzte Gruß soll Ihnen gelten.

Ungemein viel habe ich Ihrer gedacht: jeden Abend, wenn ich statt Ihres Gesichts und Gesprächs mich der Zeitung freuen sollte, und jeden Tag, wenn der Spaziergang gar zu wonnig wurde.

Daß es bis heute immer schöner hier wurde, Ihnen darf ich das sagen, denn schließlich, Sie haben Ihre Zeit genossen vollauf. Aber all die schönen Touren machten Sie zu einer Zeit, da ich doch vorsichtig nach Schatten spähte! Wie oft wünschte ich Sie später daher, als nichts den Genuß störte, und man sich nicht sättigen konnte im Anschauen der Herrlichkeit. Nebenbei gesagt, bin ich noch auf Mürren und dem Riesen gewesen.[1])

Ich denke im nächsten Jahre wieder hierher zu gehen. Statt viel zu erklären und zu entschuldigen, sage ich nur: falls auch Sie hierher kämen, habe ich die feste Absicht, Ihnen so viel Klavier zu spielen, als Sie wollen und ich kann!

Nun aber seien Sie herzlich gegrüßt und hoffentlich auf Wiedersehen den Winter.

Ihr sehr und herzlich ergebener J. Brahms."

---

[1]) Die Kletterpartie auf den 2366 m hohen Riesen scheint Brahms in einer Baumeister-Solneß-Stimmung unternommen zu haben. Seine Korpulenz hätte ihm ein solches Abenteuer verbieten müssen. Wie Klaus Groth in seinen „Erinnerungen" mitteilt, war ein Landesgerichtsrat Thomsen aus Altona der mittelbare Verführer gewesen. Sie kutschierten abends bis an den Fuß des Berges, übernachteten dort im Hotel und begannen den Anstieg am frühesten Tage. Brahms ermüdete schnell und wollte schon umkehren, als ihm die aufgehende Sonne neue Lust machte. Bald aber schalt er wieder auf den Unsinn dieses problematischen Klettervergnügens, auf den steinigen Weg, auf den unschuldigen Begleiter, er habe gewiß den Weg verfehlt, sie kämen ja gar nicht hinauf. Der Landesgerichtsrat, der ein geübter Hochtourist war, ersann allerlei Vorwände, um Brahms zum Ausruhen zu zwingen. Nach

Digitized by Google

Der vorletzte Absatz des (Entschuldigungs-)Briefes bezieht sich auf ein Versprechen von Brahms, und er wiederholte es bei seiner Abreise, um sich der Gegenwart des Freundes für das nächste Jahr zu versichern. Wendt notierte in seinem Diarium: „Gespielt hat er während dieser vierzehn Tage keinen Ton, den ich gehört habe. ‚Bei geschlossenem Fenster kann ich nicht atmen, und bei offenem spiele ich nicht, weil sich gleich draußen Zuhörer versammeln würden.‘ Das Versprechen, er wolle einen ganzen Abend musizieren, wenn schlecht Wetter würde (‚denn eigentlich müßte ich Ihnen doch was vorspielen!‘) ließ sich nicht einlösen. Was er jetzt alles in der Schweiz komponiert hat, erfuhr ich nur durch einen Brief von Billroth, den ich zum Lesen erhielt; dieser spricht seine lebhafte Freude über zwei neue Violinsonaten, etliche Lieder, auch vierstimmige, und ein Trio aus, das Brahms nach Wien gesandt hat, um sie von Kupfer abschreiben zu lassen.“

Des Weiteren berichtet Wendt: „In Thun ist Brahms allbekannt.[1]) Am Tage seiner Ankunft brachte ihm die Stadtmusik

---

sechs Stunden kam endlich das Einkehrhaus auf dem Plateau in Sicht. Brahms fand so großes Wohlgefallen an dem großartigen Rundgemälde und war so selig, den anstrengenden Teil der Partie hinter sich zu haben, daß er oben übernachten wollte. Sein Begleiter redete es ihm aus, und der schweißtreibende Abstieg wurde nach dem Nachmittagskaffee angetreten. „Der arme Dicke“, schrieb Thomsen seinem Freunde Groth, „hatte längst nichts Trockenes mehr, um den Schweiß vom Gesicht abzuwischen. Er fuhr sich nur immer einmal mit seinem Regenschirm über die Backen und trampelte wieder los. Er schalt nicht mehr, aber ich sah ihn fast in Verzweiflung, und um ihn durch Gedanken, die ich über den Weg, der mir nun auch unbeschreiblich lang vorkam, in ihm weckte, die Zeit zu kürzen, äußerte ich mehrmals, ich hätte mich wohl versehen, wir hätten uns wohl verirrt. Aber dann widersprach er eifrig und wischte und rutsche weiter. Und dabei brummte er eine fürchterlich triviale Operettenmelodie, über die er gescholten, als ich sie ihm im Fremdenbuch gezeigt hatte, in einem fort vor sich hin ... Als wir dann im vorausbestellten Wägelchen, mit Tüchern und Decken wohl umhüllt, im schönen Abendwetter rasch unserem Ziele, Thun, zufuhren, sprach der gute Brahms mit Freuden von den überwundenen Strapazen wie von einer Siegestour.“

[1]) „und allbeliebt“ — hätte Wendt noch hinzusetzen können. Sein Hausherr konnte, wenn er auf seinen Mieter zu sprechen kam, nicht genug dessen Leutseligkeit, Zartgefühl, rücksichtsvolles Benehmen und anspruchslose Bescheidenheit rühmen. Dem Verfasser zeigte Herr Spring bei seinem Be-

Digitized by Google

ein Ständchen. — Eine durchziehende Zigeunerkapelle, die im Garten des ‚Freienhofes' Konzert gab, spielte, da der Dirigent von seiner Anwesenheit hörte, einige seiner Ungarischen Tänze. Er saß unter den Zuhörern und applaudierte lebhaft mit.[1]) Alle Welt kennt ihn, wenn er, im Wollhemd, leichten Rock und Beinkleid, aber ohne Weste und Halstuch, oft auch ohne Kragen, den Hut in der Hand, stundenlange Wege in der Umgegend macht. Einige Engländer haben ihn schriftlich gebeten, einmal in Oberhofen zu essen. Das paßt ihm aber schlecht; er hat auf den Brief gar nicht geantwortet."

Wendt begann im Juli 1886 ein Thuner Tagebuch, brach es bald wieder ab, setzte es aber 1887 in freierer Form fort. Da er einsah, daß Brahms schließlich das interessanteste Objekt der Betrachtung in Thun war, so beschäftigte er sich fortan schriftlich allein mit ihm und fixierte, unabhängig von Tag und Stunde, was er gesprächsweise von ihm erfuhr. Wieviel wir seinen Aufzeichnungen verdanken, wissen die Leser dieser Biographie. Daß wir es vorziehen, die uns von Wendt überlieferten Aussprüche des Meisters, zusammenhangslos, wie sie sind, am passenden Ort und geeigneter Stelle einzuschalten, braucht kaum begründet zu werden.

Im ersten Jahre seines Thuner Aufenthalts rührte sich Brahms, kleinere Ausflüge abgerechnet, nicht von der Stelle und lehnte alle Einladungen ab, die ihn aus seiner idyllischen Zurückgezogenheit in das Gewühl der Welt hinauslocken wollten. Weder

---

such im Jahre 1904 ein außerordentlich höfliches, von Brahms an ihn gerichtetes Schreiben, in welchem Brahms um „die Erlaubnis bittet", ihm „einige Mühe verursachen zu dürfen" mit Effekten und Briefen, die für ihn in seiner Abwesenheit eintreffen würden, und seine Freude ausspricht, „Sie und die Ihrigen und das schöne Thun wiederzusehen". Der Tischler war auch ein „Meister", und Brahms behandelte ihn als seinesgleichen. Frau Estelle Weiser, die Herrn Spring ebenfalls ausfragte, berichtet: „Wenn Brahms den Schlüssel hängen ließ und sich beim Abendtrunke verspätete oder tagsüber in seine Wohnung wollte, vermied er es, an dem immer geschlossenen Haupttor, das direkt zu ihm führte, anzuläuten, um niemand von den Hausleuten zu bemühen, sondern schob sich lieber durch den nach Käse, Seife und ähnlichen Dingen riechenden Laden."

[1]) Ähnliches erlebte ich 1877 und später einige Male in Wien, wenn mich Brahms zur „Csarda" im Prater mitnahm.

Digitized by Google

Wüllner, der ihn im Juni zum Musikfest nach Köln, noch sein Mannheimer Gastfreund Dr. Felix Hecht, der im August bei der Jubiläumsfeier der Universität Heidelberg dort mit ihm zusammentreffen wollte, hatte Glück.[1]) Den ersten beschwichtigte er mit dem Versprechen, er werde in Gedanken zuhören, und legte ihm nahe, in seiner Rhöndorfer Sommerfrische an die schönen Jugendtage zurückzudenken, wenn in Honnef die Nachtigallen schlügen, sich aber jetzt der „schöneren Gegenwart" zu freuen; dem zweiten sagte er, sein „Nein" würde kaum zu hören sein, so ungern und so zaghaft käme es heraus. Aber er würde sich an der Beschreibung in der „Illustrierten Zeitung" genügen lassen, wie es ihn andrerseits vollkommen befriedigte, daß ihm Wüllner schrieb, wie unendliche Freude er, das ganze Orchester, die Musiker und das Publikum an seiner e-moll-Symphonie (der Hauptzierde des Festprogramms) gehabt hätten. Sie sei wundervoll gespielt worden und habe mit dem Musikfestorchester ganz herrlich geklungen.

Übrigens empfing Brahms im September selbst Besuch und zwar heimlich erhofften und erwarteten. Hermine Spies, die, wie Brahms wußte, im Sommer die Südschweiz und das Berner Oberland bereisen wollte, kam endlich und ließ durch einen Boten fragen, ob Freunde aus Wiesbaden im Vorbeigehn Guten Tag sagen dürften? „Und gleich hinterdrein erschienen Herminens lachende Augen in der Tür. Ein Spätsommertag war's. Die Nachmittagssonne stand vor ihrem Untergange und strahlte golden über die Wasser und durch die geöffneten Fenster zu uns herein. Die Blumengehänge, die über die Ufer des Sees herabfielen, wurden zu neuen glutvollen Farben erweckt und sandten ihren Duft herüber. Hermine sang dazu. Zwei neue, noch ungedruckte Lieder lagen auf dem Notenpult des Flügels, ‚Immer leiser wird mein Schlummer' und ‚Wie Melodien zieht es'. Brahms begleitete. — — ‚Wie Melodien zieht es mir leise durch den Sinn, wie Frühlingsblumen blüht es und schwebt wie Duft dahin —'. Abends stand der Vollmond über dem See. Ein bewimpeltes, mit bunten Lichtern geziertes Schiff, mit fröhlicher Tanzmusik zog

[1]) Vgl. Leopold Schmidt: „Johannes Brahms im Briefwechsel mit Hermann Levi, Friedrich Gernsheim, sowie den Familien Hecht und Fellinger". Briefwechsel VII S. 222.

Digitized by Google

an uns vorüber, als wir uns von Brahms verabschiedeten, um in unsern Gasthof einzukehren." . . .

So schreibt Minna Spies in ihrem Gedenkbuche. Und so oder ähnlich mag es wohl auch Brahms geträumt haben, als er „in Erwartung der Ankunft einer geliebten Freundin" die Violinsonate in A-dur komponierte, ein Seitenstück zu der F. A. E.-Sonate von 1853. Ihre Melodien zogen die Besungenen herbei: „Komm bald!", „Wie Melodien zieht es" und andere, die niemals zu Worte kamen.

Nach acht Tagen, bei ihrer Rückkehr vom Genfer See, sprachen die Schwestern noch einmal vor, und Brahms hatte sie veranlaßt, bei Widmanns einzubrechen, um den Freunden unter seiner Mitwirkung „eine scharfe Liederfolter zu versetzen". Am 23. September meldete er den Besuch brieflich an, mit dem Vorschlage, Professor Vetters und Professor Stern[1]) „zur Halbierung des Schmerzes" dazu einzuladen, und der Drohung, am Mittwoch nachmittag „mit Spießen und Stangen zu kommen". Ein unvergeßlicher Tag wurde erlebt: „Die herrlichsten Lieder wetteiferten miteinander, dazwischen spielt Brahms in seiner unvergleichlichen Weise Bach."

Mit den drei neuen Sonaten und dem Trio war Brahms zuerst in Thun spazieren gegangen. Er scheint bald an dem einen, bald an dem andern Werke gearbeitet zu haben, denn am 8. August schickte er Billroth „ein paar erste Kapitel", die er, „so zu seiner Aufmunterung ins Reine schrieb", und das waren die ersten Sätze der genannten Kammermusikstücke. Zehn Tage später kommen den Sonatensätzen einige Lieder nachgeflogen: „Ich genierte mich neulich, ein Lied von Groth beizulegen, das mit der A-dur-Sonate zusammenhängt. Da ich es nun doch sende, so drängt sich ein anderes von Groth dazu — und da noch eins von einem alten Kollegen von Dir!"[2]) Den Zusammenhang der

[1]) Alfred Stern, Geschichtsprofessor in Bern, seit 1888 am Polytechnikum in Zürich.

[2]) Die Lieder waren: „Wie Melodien zieht es", op. 105 Nr. 1 und „Immer leiser wird mein Schlummer", op. 105 Nr. 2. Hermann Lingg, der Dichter seines Textes, war pensionierter bayrischer Militärarzt, daher Billroths „Kollege".

Digitized by Google

Sonate mit dem dritten, bereits erschienenen Grothschen Liede („Komm bald", op. 97 Nr. 5) herauszufinden, überließ er Billroth, und gerade hier liegen die thematischen Beziehungen nicht so offen zutage. Billroth erwähnt nichts davon, weiß auch kaum, wo anfangen und wo aufhören, wenn er etwas „über die Schönheit der verschiedenen Edelweiß-Blumen" sagen soll, die Brahms „von den Felsen des Thunersees gepflückt" habe. „War ich", antwortet er, „in einsamer, etwas weicher Stimmung besonders empfänglich, oder fließt wirklich ein besonders kräftiger Strom aus Deinen neuen Schöpfungen, ich weiß es nicht."

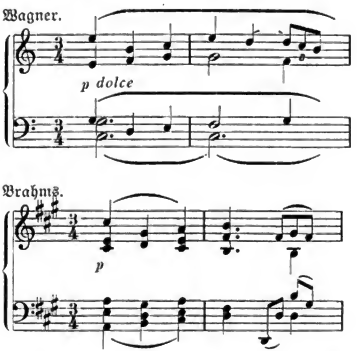
Nirgend tritt der organische, triebkräftige Einfluß, den die Lyrik auf die Kammermusik bei Brahms ausübte, so nachweisbar deutlich hervor wie hier. Was wir schon bei den drei Klaviersonaten am Beginn seiner Laufbahn bemerkt haben,[1]) wiederholte sich immer wieder. Das damals und später nur indirekt Angedeutete wird nun offen eingestanden. Brahms hat den Zusammenhang von Poesie und Musik in seinen „absolut-musikalischen" Werken niemals in Abrede gestellt, sich gelegentlich selbst einen Poeten genannt[2]), und dabei die Gattungen seiner Tonpoesie genau unterschieden. Im allgemeinen repräsentierte ihm die Symphonie die dramatische, die Kammermusik die epische, das Lied die lyrische Form. Selbstverständlich schlösse eine solche Ansicht keineswegs aus, daß die nicht fest abzugrenzenden Gebiete, wie auch bei der Poesie, ineinander überfließen, und zwar hier noch viel leichter und bequemer als dort, weil die Musik die freiere Kunst ist. Das Lied aber, als deren Wurzel, liegt allen ihren Schöpfungen zugrunde, und was sich zu weit von diesem gemeinsamen Ursprung entfernt, verliert sich im Unverständlichen; es ist auch hier dafür gesorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen.

Den Nachweis zu führen, daß die A-dur-Sonate eine echte Liedersonate ist, fällt nach dem Vorausgeschickten nicht schwer. Es hat wohlmeinende Leute gegeben, die es Brahms verdachten, daß er ein von Wagner selbst bereits so stark in Anspruch genommenes Thema wie das Preislied Walthers aus den „Meistersingern" zum Angelpunkt eines eigenen Werkes machen konnte,

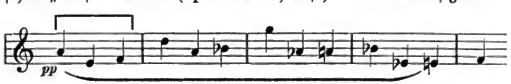
[1]) Vgl. I 212 ff. [2]) II 333.

Digitized by Google

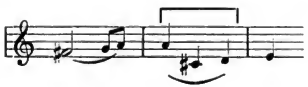
und übelmeinende redeten geringschätzig von Anempfindung und Plagiat. Wir stellen die beiden Anfangstakte der „Seligen Morgentraum-Deutweise“ und der Sonate — denn nur um sieben Melodienoten handelt es sich — einander gegenüber:



Rhythmus und Intervalle stimmen ja so ziemlich überein, aber doch nur im ersten Takte; im zweiten ist es die bewegte Figur, dort eine Triole, hier gewöhnliche Achtel, was die Reminiszenz veranlaßt. Die abwärtsgehende Quart mit aufwärtssteigender Sekund ist gewiß nichts Ungewöhnliches, sondern findet sich bei verschiedenen Komponisten, vor und nach Wagner. Als besonders frappierendes Beispiel zitieren wir die im Allegro des Beethovenschen „Geister“-Trios (op. 70 Nr. 1) erscheinende Violinfigur:

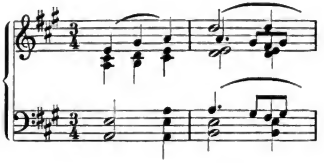


Das Durchführungsmotiv wurde von Beethoven aus der Violoncellmelodie:



Digitized by Google

mit welcher das Hauptthema des Satzes beantwortet wird, entwickelt. Bei Brahms kann das ganze Thema der Sonate für eine Phantasieableitung von seinem Liede „Komm bald!“ („Warum denn warten“):

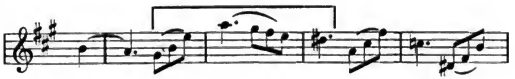


angesehen werden.

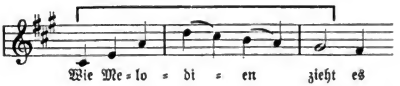
Ein sehnsüchtiges Echo, mit dem die Violine dreimal — nach jeder viertaktigen Periode — ein- und wieder absetzt, ehe sie das Thema übernimmt, deutet gleichsam an, daß das Klavier der Geige erst Zutritt gewährt, nachdem es die von gleichem Verlangen erfüllte Partnerin zur Mitwisserin des Geheimnisses gemacht hat. Den ganzen Satz über verharrt das Saiteninstrument in seiner dienenden Stellung, und erst im Andante spielt die Vertraute eine selbständige, hervorragende Rolle; im Finale gelangt sie sogar zur Herrschaft, aber nur insoweit, als sie sich mit dem Klavier darein teilt. Man könnte auch an zwei Rivalen denken, die, um die Gunst einer Schönen buhlend, in zarten Aufmerksamkeiten einander überbieten, etwa an Dichter und Musiker. Sie wandelten zuerst getrennte Wege, bis sie sich im Liede zur Huldigung für die Königin ihres Herzens vereinigten: Klaus Groth und Johannes Brahms im Minnedienst bei Hermine Spies. Der Text des Gesangsthemas erinnert an die Beziehungen der Schwesterkünste und ihrer Vertreter; sie erkennen, daß einer auf den andern angewiesen ist, und daß sie hier gemeinsam operieren müssen, wenn sie ihr Ziel erreichen wollen. Groth berührt in dem zum Gegenstand des Liedes erhobenen Werdeprozeß des Dichtens die schwache Seite der lyrischen Poesie. Im Reime, dem melodischen Element des Verses, sagt er, ruht vielleicht der verborgene Duft, der das im Wort erblaßte Gefühl wieder färbt und die, wie ein Hauch entschwundene Stimmung zurückruft, und dieser Duft lockt

Digitized by Google

den Musiker herbei, der das Werk erst vollendet. Kennte man das Lied nicht, man würde schwerlich hinter dem E-dur-Seitensatze:



hinter dem Gesangsthema ein Thema des Gesanges:

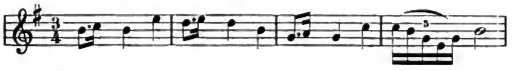


vermuten, so instrumentalmäßig schwingt sich die liebliche Melodie empor. Der ganze Satz, ja die ganze Sonate ist Gesang geworden wie das Allegro der zweiten Symphonie; ein Melodienstrom durchwogt ihn, der, gleich der Aare, blühende Inseln umarmt. Wie verliebt muß der Komponist in sein Allegro gewesen sein, daß er es selbst amabile nannte, und wieviel muß ihm an der möglichst insinuanten Versinnlichung seiner Gefühle gelegen haben, daß er eine solche Menge von dynamischen Zeichen < > aufwendete, bald teneramente, bald molto dolce, bald espressivo vorschrieb! „Dolce sempre" sollte über dem Ganzen stehen.

Nach den vorbereitenden Empfangsfeierlichkeiten des Allegros die antizipierte Gegenwart der ihren Liedern nachgehenden Erkorenen im Andante. Die ruhige Bewegung der von der Violine intonierten F-dur-Melodie, welche von dem vollgriffigen, in akkordischen Wohlklängen schwelgenden Klavier nachgeahmt wird, atmet süße Empfindung, heiteren Frieden und seliges Genügen. Wie nur die Musik es kann, verschmilzt sie abermals Objekt und Subjekt; das Bild wird von den Empfindungen des Beschauers umrahmt, den der in ihm ausgeprägte Gegensatz von Sentiment und neckischer Laune anzieht. Ein Vivace in d-moll unterbricht zweimal den getragenen Teil; Adagio und Scherzo lösen einander im Wechsel ab, in der Art des Mittelsatzes vom Quintett op. 88. Anfangs wollte es, wie Heinrich v. Herzogenberg schreibt, ihm nicht behagen, „daß dieses liebliche F-dur-

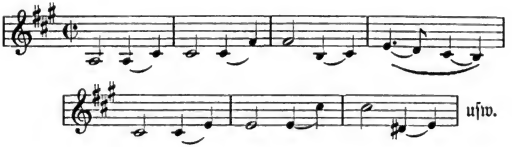
Digitized by Google

Gesicht schon einen Bräutigam mitbrachte, einen munter-traurigen Norweger", eben jenes eingekapselte Moll-Scherzo, das im Charakter, auch in der Farbe an Partien der ersten Griegschen Violinsonate op. 8, noch lebhafter aber an das Andante der zweiten op. 13, erinnert:



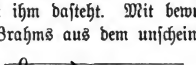
— zufällige Anklänge, die auf das Wiesbadener Sonatenspiel mit Beckerath zurückdeuten. Im letzten Satz hätte, wie derselbe freundliche Tadler gesteht, er sich gern ein zweites Thema gefallen lassen. Das Finale tut nämlich so, als besäße es nur eins: die ungemein ausdrucksvolle, für die tiefste Chorde der Violine berechnete Kantilene von zwölf Alla breve-Takten, auf welche der Satz, wie im Rondo, immer wieder zurückkommt. Dazwischen aber steckt ein halbes Dutzend anderer Themen die Köpfe hervor, werdende oder vergehende Lieder, die sich in ihrem damaligen problematischen Zustande nicht getrauen, auf die Szene zu kommen. Als körperlose, geflügelte Putten mögen sie dazu beitragen, die Glorie des zuletzt gen Himmel fahrenden Gesanges zu erhöhen. Wie durch einen Türspalt dürfen wir in die geistige Werkstätte des Tondichters blicken; aus dem wogenden Chaos seiner Gedanken treten jene schnell wieder zerrinnenden Gebilde hervor, die nur die Hand des Meisters gestalten und festhalten kann. Erinnerungen der Vergangenheit und Ahnungen der Zukunft durchkreuzen sich. „Ich war an manch vergessenem Grab gewesen", — klingt es aus dem dreizehnten Takte hervor, Geisterhände erheben sich und weisen auf das Adagio des Klavierquartetts op. 26 und auf das Allegro des f-moll-Quintetts hin (S. 21 Takt 5 ff. und S. 24 Takt 1 ff.), Schumanns Gesicht taucht einen Augenblick auf (ebend. Takt 5), und die Illustration zu dem Liede „Wenn mein Herz beginnt zu klingen" (op. 106 Nr. 4) möchte gleich darauf (Takt 7) den Tönen die Schwingen lösen: „Bleiche Wonnen, unvergessen und die Schatten von Zypressen —" alles, was dem Tondichter durch den Sinn geht, fliegt der majestätisch lieblichen Melodie zu:

Digitized by Google



die mit siegesfreudigem Jubel in jauchzenden Doppelgriffen der Geige abschließt.

Räumlich um acht Opuszahlen von der A-dur-Sonate geschieden, steht die dritte und letzte, dem wiederversöhnten Hans v. Bülow zugeeignete[1]) Violinsonate ihrer heiteren Nachbarin zeitlich und leiblich so nahe, daß sie für deren ernste Zwillingsschwester gelten kann. Möglicherweise hielt die kunstreichere Arbeit den Meister länger auf. Als hätte er gleich den Freund im Sinne gehabt, dem er sie widmen wollte, stattete er die Klavierpartie reicher aus und mutete ihr Schwierigkeiten zu, die, wie die Sextengänge in der Koda des Allegros und die Oktavenläufe im Presto des Schlußsatzes, den Virtuosen herausfordern. Auch in ihrer äußeren Gestalt ist die d-moll-Sonate freigebiger bedacht; denn sie besteht aus vier Sätzen. Zwischen Adagio und Finale wird ein höchst delikates Intermezzo (fis-moll, $^2/_4$-Takt) geschoben, das Scherzo-Stelle vertritt. Wäre es nicht so originell ausgeführt, daß es schon dadurch für seine Selbständigkeit spricht, so hätte es sich, nach der von Brahms beliebten Weise, noch enger mit dem Adagio verbinden, in ihm aufgehen können, während es jetzt als dessen Gegensatz abgesondert von ihm dasteht. Mit bewunderndem Staunen gewahrt man, wie Brahms aus dem unscheinbaren Pendelmotive



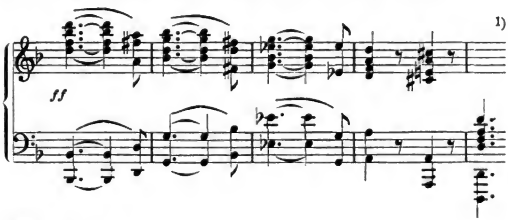
ein Musikstück von beinahe zweihundert Takten entwickelt, ohne sich ein einziges Mal zu wiederholen. Das um die Hälfte kürzere Adagio verfügt nur über Eine Kantilene; aber sie reicht, ihren Moll-Abgesang eingeschlossen, über vierundzwanzig Takte und gehört zu

[1]) Bülow nannte die ihm erwiesene Auszeichnung eine „Standeserhöhung".

Digitized by Google

den schönsten, die Brahms gesungen hat. Eine geborene Geigenmelodie, wie das Finalthema der A-dur-Sonate, ertönt auch sie zuerst auf der G-Saite, wird von einem Kontrapunkt des Klaviers begleitet, der dann als Zwischenspiel benutzt wird, und kehrt noch einmal variiert und gesteigert in der höheren Oktave zurück, um dann sanft und feierlich zu verhallen. Geheimnisvolle Fäden spinnen von dem Adagio zu dem Liede „Klage“ (op. 105 Nr. 3) hinüber.

Der erneuerten Beschäftigung mit Schumann, dessen Werke er sukzessive, wie sie in der kritischen Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel erschienen, wieder vornahm, verdankt Brahms manche Anregung: Das Presto agitato des Finales, wenn nicht der inhaltreichste, so doch der am meisten durchgearbeitete Satz, mahnt daran, ohne die Autorschaft seines Komponisten auch nur in einem Takte zu verleugnen. Ein grandioses, wetterleuchtendes, von Stürmen der Leidenschaft durchwühltes Nachtstück, verbindet es den Ernst deutscher Romantik mit der sinnlichen Glut italienischer Ausgelassenheit. Eine zigeunernde Tarantelle liegt dem Satze zugrunde, der das zweite, gemessene Thema, sobald sie zum Vorschein kommt, vergebens Einhalt gebietet. Über seinen Kopf weg stürmen die rollenden Triolen weiter und heben zuletzt den gebieterischen Hauptgedanken (passionato) auf den Schild:

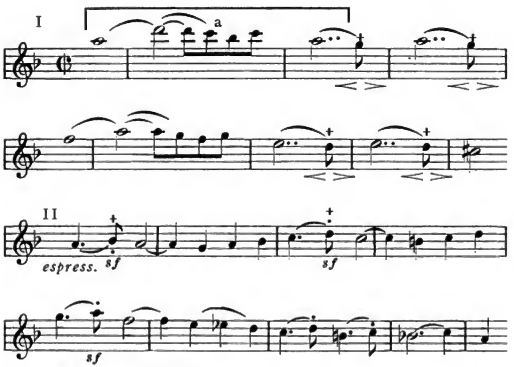


[1]) Vgl. dazu:

— aus dem d-moll-Vivace im Andante der Sonate op. 100 — eine überraschende Analogie!

Digitized by Google

Ohne Zweifel ist das Finale der Gipfel des Werkes, und doch bedenkt man sich, ob man nicht dem ersten Allegro den Vorzug geben solle. Was die gedrungene Knappheit seiner Form angeht, die das gemeinsame erste Erkennungs- und Meisterzeichen der ganzen Thuner Gruppe bildet, so darf das Allegro geradezu für ein Unikum gelten. Beide Themen zeigen eine außerordentliche nervöse Reizbarkeit, gleich dem Manne, dem das Werk dediziert ist; das schnell wechselnde Mienenspiel ihrer interessanten Physiognomie setzt die Muskeln in zuckende Bewegung:



(Ein Tonporträt!?)

Wie die Haupt- und Seitensätze auseinander hervorgegangen sind (Ia begegnet uns unter den Masken auf der „Promenade" des Schumannschen „Karneval" in einem andern Domino!), so rücken sie auch dicht hintereinander auf und werden dann, durch den in der Klavierbegleitung von I liegenden Kontrapunkt verbunden, über einem sechsundvierzig Takte währenden Orgelpunkte der Dominant durchgeführt. Der Übergang zur Repetition vollzieht sich ganz unvermerkt, weil das Klavier die schaukelnde Violinfigur beibehält, während das Saiteninstrument mit dem Hauptthema wieder beginnt. Ein zweiter, kürzerer Orgelpunkt der

Digitized by Google

Tonika stellt sich vor der Koda ein, mit welcher das Motiv I a in doppeltem Echo verhallt. Den Durchführungsteil auf einem ruhenden Basse aufzubauen und dabei die kühnsten Modulationen zu gebrauchen, konnte nur einem Brahms einfallen. Alle, die die Sonate zu sehen und zu hören bekamen, ehe sie 1889 von Simrock herausgegeben wurde, stimmten in ihrem Lob überein. Klara Schumann stellt sie der ersten an die Seite — „die zweite ist ja auch schön ... aber ich ziehe diese dritte doch der zweiten vor ...", schreibt sie in ihrem Tagebuche und fügt hinzu: „Wie dankbar war ich für dieses Labsal in meinem vielen Kummer."[1]) Ihr kranker Arm erlaubte ihr zuerst nicht, das Werk selbst zu versuchen und sie mußte es sich vorspielen lassen; dann aber rang sie es ihrem leidenden Zustande ab. Am 2. Dezember 1888 merkt sie an: „Ich studiere mit Begeisterung Brahms' d-moll-Sonate, darf aber immer nur eine Viertelstunde hintereinander üben." Wie rührend und wie schön, die nahezu siebzigjährige Greisin von den Flammen des Kunstwerkes angeglüht zu sehen!

Ein Jahr vorher hatte Frau Schumann das neue Trio (op. 101) probiert, „das wunderbar ergreifende c-moll-Trio". „Welch ein Werk ist das! genial durch und durch in der Leidenschaft, der Kraft der Gedanken, der Anmut, der Poesie! Noch kein Werk von Johannes hat mich so ganz und gar hingerissen, so sanft auch bewegt der zweite Satz, der ganz wunderbar poetisch ist", ruft die Künstlerin aus. . . . Das ist viel gesagt, in einem Atem, zuviel und doch nicht genug. Um die Übertreibung auf das rechte Maß zurückzuführen, so nehmen wir Frau Schumann gegen ihr eigenes Geschmacksurteil in Schutz. Sie vergaß, daß von den hundert Werken, die dem c-moll-Trio vorangingen, nicht wenige sie schon „ganz und gar" hingerissen hatten. Frauen ist es erlaubt, aus Liebe ungerecht zu sein. Brahms hatte darunter zu leiden, und diese Ungerechtigkeit, die sich nicht bloß auf die Unter- oder Überschätzung seiner Werke, sondern auch auf die Beurteilung anmutiger, von dem Jugendfreunde ausgezeichneter Frauen und Mädchen erstreckte, war die sich immer wieder erneuernde Ursache von Verstimmungen und Zerwürfnissen. Die

[1]) a. a. O. III S. 512.

Digitized by Google

liebe Frau vergaß, daß ihr Johannes, den sie gern überallhin mit Augen mütterlicher Zärtlichkeit und Sorge verfolgt hätte, kein erziehungsbedürftiger Juvenil mehr war, und es wurde ihm peinlich, Vorwürfe anhören zu müssen, wo er zum mindesten auf schonendes Verständnis gehofft hatte.[1])

Von den Brahmsschen Klaviertrios (um das Vergleichsobjekt auf die engere Gattung einzuschränken) ist das c-moll-Trio gewiß das mächtigste und großartigste, dasjenige, von dem sich behaupten läßt, es zeige den Meister wohl auf der freiesten Höhe seiner Kunst wie im Vollbesitze seiner Phantasie und von den verschiedensten Seiten seines Temperaments. Aber deshalb möchten wir keines der andern Trios missen, noch eines von ihnen im Tausche gegen op. 101 darangeben. Frau v. Herzogenberg traf, wie gewöhnlich, das Richtige, als sie an Brahms schrieb, das Trio sei besser als alle Photographien und so das eigentliche Bild des Meisters.[2])

Die vier Sätze des Werkes gleichen einer Gruppe von Bäumen, die eine im Erdreich verborgene gemeinsame Wurzel haben. Man könnte auch an die Metamorphose der Pflanzen denken und das Keimblatt suchen, aus dem das auseinanderstrebende Ganze entstand. Aber die „sinnliche Form einer übersinnlichen Urpflanze" (Goethe) ist nicht zu entdecken und läßt sich nicht konstruieren. Auch die Stufen der Entwickelung liegen mehr in der Empfindung, als daß sie in Beispielen nachzuweisen wären. Doch prägt sich das Gefühl der Zusammengehörigkeit dem Leser der

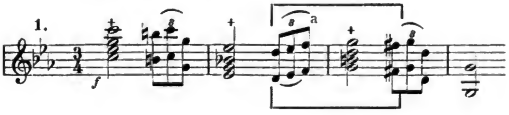
---

[1]) Mehr als einmal sprach sich Brahms darüber im heftigsten Unmut aus, und es war nicht weniger rührend, von dem schnell wieder Besänftigten zu hören, wie er trotz alledem den weiblichen Abgott seiner Jugend in hohen Ehren hielt, gegen sich selbst entschuldigte und verteidigte.

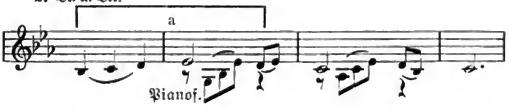
[2]) Ihr Urteil war übrigens hier die epigrammatisch zugespitzte Variante einer Äußerung Ernst von Wildenbruchs (vgl. Briefwechsel II 144) und erinnert daran, daß Brahms den Dichter 1886 bei Widmann in Bern persönlich kennen lernte. Widmann berichtet von gegenseitigen herzlichen Sympathien der beiden, und wie schnell sie sich miteinander verständigten. Wildenbruchs naturwüchsige Frische, kraftvolle Persönlichkeit, pietätvolle Verehrung großer Dichter und politische Anschauungen sagten Brahms vollkommen zu. „Es war ein wirkliches Vergnügen", schreibt Widmann, „zu sehen, wie ihre Seelen, gleich Flammen, ineinander loderten". (a. a. O.)

Digitized by Google

Partitur tief genug ein, um ihm die Überzeugung zu verſchaffen, keiner der vier Sätze könnte wo anders ſtehen als an der ihm eingeräumten Stelle. Die beiden Außenſätze, ein zu Gefühlsexploſionen geneigtes Allegro energico im Dreivierteltakte mit zwei Themengruppen, die ſich ſcharf kontraſtierend von einander abheben, und ein wuchtiges, leidenſchaftlich bewegtes Finale, das mit der Rieſenlaſt ſeiner Thematik ohne Anſtrengung ſpielt, umſchließen ein paar der feinſten und zarteſten lyriſchen Stücke. Wenn die Wucht ſeiner Themen wirken ſoll, muß das Allegro beim Vortrage dem Moderato genähert werden. Seine drei wie Keulenſchläge niederfallenden Anfangsakkorde und die ſie verbindenden Triolen:



mit denen Violine und Violoncell auf einem Orgelpunkt zur Dur-Dominant fortſtürmen, der gehämmerte Rückgang zum Thema, ja ſelbſt die begleitenden Doppelgriffe und Pizzikati der Streicher verlangen Größe und Energie des Ausdrucks. Der in Es wie auf ausgebreiteten Adlerflügeln heranſchwebende Geſang:



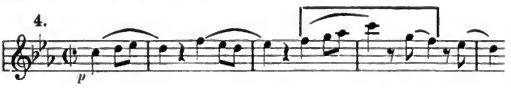
verbietet die Beſchleunigung des Zeitmaßes von ſelbſt. Er gehört zu jenen erhabenen Melodien, die Brahms aus Italien mitgebracht zu haben ſcheint, und kann ſich mit der Violoncellkantilene im Andante der e-moll-Symphonie, einer entfernten Verwandten, meſſen. Die durch eckige Klammern (1 und 2a) angedeuteten Beziehungen des Seitenſatzes zum Hauptthema werden erſt erſichtlich in der kleinen cis-moll-Epiſode der Durchführung mit der klagenden Bitte der Violine:

Digitized by Google

3.

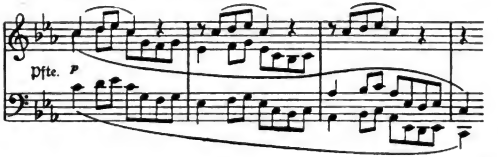
(Vgl. 1, 2 und 3a) und von 3b wieder läßt sich das Thema des zweiten Satzes ableiten:

4.



Wunderbar wie das ganze, in Scherzo-Form gekleidete Presto non assai, ist die Einführung seines leise flehenden traurigen Gesanges (4). Er hat wie ein Lied seine eigene Introduktion, die auch als Ritornell zwischen den strophisch geteilten Perioden verwendet wird:

5. Viol. u. Vlc. con sordini



Das eigentliche Thema (4) setzt erst in der zweiten Hälfte des vierten Taktes ein. Die sordinierten Streichinstrumente und die leise über die Saiten huschenden leeren Oktaven bringen einen phantastischen, fast spukhaften Eindruck hervor, der Gesang aber klingt wie die Stimme eines in der Tiefe gefesselten, nach Befreiung schmachtenden armen Nixchens. Auch das humoristische Trio (f-moll) mit seinen kleinen Staccato-Arpeggien — eine heikle Aufgabe für die Streicher! — und seinem mit Pausen versetzten Dialog, der das Thema (4) zerpflückt, kann einen gespenstischen Zug nicht verleugnen. Manchmal ist es, als sähen wir im dunkeln Wasser hell aufblitzende Fische einander jagen, die beim Aufstoßen an die Oberfläche Menschengesichter zeigen. Derartige eigentümliche Stimmungsbilder, in denen Brahms vor allen andern Mu-

Digitized by Google

sikern exzelliert, sind so wenig nachzuahmen wie eine Böcklinsche Naturphantasie. Nicht jedermann zugänglich, erfordern sie auch von geübten und erfahrenen Interpreten ihr besonderes Studium.[1])

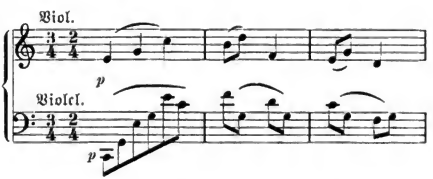
---

[1]) Noch heute erinnere ich mich mit Schrecken an eine erste Probe des c-moll-Trios, die im Februar 1887 in meiner Wohnung stattfand. Brahms hatte das Robert Heckmannsche Streichquartett aus Köln schon im November 1884 in Wien unterstützt; er wirkte in dem Eröffnungskonzert mit und spielte die Klavierpartie seines c-moll-Quartetts. Exaktheit des Vortrages, Freiheit der Auffassung und Feuer der Empfindung rechtfertigten das ungewöhnliche Protektorat. Das Kölner Quartett gefiel den Wiener Musikfreunden so sehr, daß es seinen drei Abenden noch einen vierten folgen lassen konnte. Im März des nächsten Jahres wiederholte sich derselbe Vorgang. Als Brahms von Thun das c-moll-Trio mitbrachte, hielt er das Werk eigens zurück, um es mit Heckmann und dessen Violoncellisten Bellmann am 26. Februar (im ersten der beiden Kammermusikkonzerte, die das Quartett 1887 in Wien veranstaltete) vor das Publikum zu bringen. Da er möglichst ungeniert probieren wollte, bat er mich, dies bei mir tun zu dürfen. Die Probe war auf 11 Uhr angesetzt, und die Herren sollten dann bei uns speisen. Obwohl Geiger und Violoncellist ihre Stimmen vorher durchgesehen hatten, wurden sie doch von Brahms und der genialen Ungebundenheit seines Spieles so außer Fassung gebracht, daß sie ihm nur mühsam nachkamen und kaum selbständig hervortraten. Das Werk blieb ihnen fremd, und sie begriffen es um so weniger, als Brahms nicht die geringste Rücksicht auf sie nahm. Er schien die Bekanntschaft mit der Novität vorauszusetzen und ärgerte sich, daß die überraschten und verblüfften Mitspieler fast völlig versagten. Nach dem ersten Satze beging Heckmann die Unvorsichtigkeit, zu fragen, ob der Meister zufrieden sei oder es anders wünsche. Er erwiderte höhnend in gereiztem Tone: „Ja, sehr!“ und fing sofort den nächsten Satz an. Im f-moll-Teile stolperte Violine und Violoncell, die den Einsatz vergaßen, übereinander, und die bewußten Pizzikati mißglückten bei dem rasenden Tempo, das Brahms genommen hatte, jedesmal. Seine Ungeduld steigerte sich immer mehr, und man sah ihm an, wie es in ihm kochte. Nach dem letzten Akkord sprang er auf, schleuderte dem Konzertmeister ein paar heftige Worte zu: „So kommt man nicht zur Probe!“, war durch nichts zum Dableiben zu bewegen, sagte meiner Frau und mir Adieu, würdigte seine niedergedonnerten Mitspieler keines Blickes mehr und stürmte fort. Heckmann brach in Tränen aus, und ich hatte Mühe, ihn zu beruhigen. Die Proben wurden dann in einem Lehrzimmer des Konservatoriums und bei Böhendorfer fortgesetzt, nachdem Heckmann einen Buß- und Bittgang in die Karlsgasse getan hatte, und da ich ihnen weiterhin assistieren durfte, so war mir um die Aufführung nicht bange, die dann auch dem Komponisten und seinen Mitspielern einen großen Erfolg eintrug.

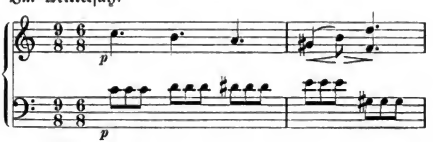
Digitized by Google

Ein Satz wie das von Heiterkeit des Geistes und Anmut der Seele leuchtende Andante grazioso in C-dur ist kaum mißzuverstehen. Die Musen Mozarts und Brahms' sind einander begegnet, freuen sich ihrer Schwesterähnlichkeit und feiern das Fest dieser rencontre imprévue mit Gesang und Tanz. Es ist ein süßes, zärtliches Fragen und Antworten, ein lächelndes Grüßen und Neigen herüber und hinüber; Menuett und Minnelied verschlingen die Hände zum schwebenden Reigen, ohne sich vom Rhythmus des Siebenvierteltaktes beirren zu lassen. Einem Dreivierteltakte folgen immer zwei Zweivierteltakte; nur die sechstaktige Periode des Abgesanges reiht viermal zwei an zweimal drei Viertel. In der Mitte des durchwegs dialogisch (zweichörig) geführten Satzes, der den beiden Streichern das Klavier in regelmäßigem Wechsel gegenüberstellt, gibt es ein kleines „Quasi animato" in a-moll. Triolen beschleunigen gleichsam den Gang der Melodie; die Perioden sind zwar um je einen Takt verkürzt, ihre Notenwerte aber durch Punktierung der Viertel vergrößert.

Im Hauptsatz lautet es:



Im Mittelsatz:



Wir sehen, daß die zweite Melodie nur eine rhythmische und harmonische Variante der ersten ist. Durch Kontraktion wird Viertaktigkeit erreicht, das engere Zusammenrücken der Perioden

Digitized by Google

erlaubt einen schnelleren Wechsel der Chöre, und die gesteigerte Lebendigkeit erhält von den Exklamationen der Violine:

ihre persönliche Färbung. Ein Hauch der Leidenschaft hat den reinen Spiegel der Harmonie getrübt, das heitere Bild ist entschwunden, und wenn es in der modifizierten Repetition noch einmal wiederkommt, ist es nur, um, von der an den Mittelsatz anknüpfenden Koda betrauert, für immer Abschied zu nehmen.

Von der dunkeln Unruhe, in die das Gemüt durch die Erlebnisse der vorigen Sätze verstrickt wurde, singt das Finale; aber der Komponist arbeitet sich in ihm zum lichten Frieden der Selbstbefreiung empor. Tief unter dem breiten Plateau des erklommenen hohen Berggipfels gleichen sich Täler und Höhen zum ebenen Landschaftsbilde aus und der Blick des Mit-Erhobenen geht heiter und gelassen darüber hinweg.

In jedem Betracht gilt uns das c-moll-Trio für ein Meisterstück zyklischer Form. Kraft und Süßigkeit der Jugend haben dem köstlichen Werke den Gehalt, Weisheit und Strenge des Alters die gedrungene Form gegeben.

Das vierte der im ersten Thuner Sommer komponierten Kammermusikstücke, die Violoncellsonate (F-dur op. 99) nimmt insofern eine Ausnahmestellung ein, als sie zu den Werken gehört, die ihr Entstehen einer persönlichen Anregung von außen verdanken. Seit 1879 war der ausgezeichnete Violoncellist Robert Hausmann, der Schüler Theodor Müllers und Piattis, Mitglied des Joachimschen Quartetts, und Brahms kannte ihn schon längere Zeit. Am 7. März 1885 aber führte er sich als Solospieler in Wien ein, und zwar in einer von der Pianistin Marie Baumayer[1]) mit Marie Soldat veranstalteten musikalischen Soiree. In diesem

[1]) Marie Baumayer, die gediegene Wiener Pianistin, bei der durchdringendes Kunstgefühl und hoch entwickeltes freies Ausdrucksvermögen einander die Wage halten, stand bei Brahms besonders gut angeschrieben. Sie war die erste, die es wagen durfte, das B-dur-Konzert öffentlich zu spielen, ohne befürchten zu müssen, daß, wie bei einer minder glücklichen Rivalin, der

Digitized by Google

Brahms-Milieu brachte er die Brahmssche Violoncellsonate op. 38 recht eigentlich erst zu den verdienten Ehren, die ihr alle früher in Wien konzertierenden Virtuosen schuldig blieben, wenn sie sich überhaupt mit dem als undankbar verschrienen tiefgründigen Jugendwerke des Meisters befaßten. Sie hatten entweder den großen Ton nicht, oder es fehlte ihnen an intensiver, eindringender musikalischer Empfindung, ohne welche die Sonate, besonders in ihren Außensätzen, nicht bestehen kann.[1]) Sie schien auf keinen andern als auf Robert Hausmann gewartet zu haben. Auch in seinem reckenhaften Äußern verriet der Künstler die Nordlandsnatur des kampfbereiten Germanen, und wenn er für seine geharnischte Überzeugung nicht mit dem Schwert, sondern mit dem Fiedelbogen in der Faust eintrat, so hätte er, ein zweiter Volker, doch beide miteinander vertauschen können. Auch den Bogen führte er lieber als Angriffs- denn als Verteidigungswaffe. In den blauen Augen des geigenden Helden spiegelte sich die Tiefe seines, der zartesten Gefühle fähigen, musikfrommen Gemütes wieder. Wer ihn sah, mußte ihm unbedingt vertrauen, und wer ihn hörte, war vollends für ihn eingenommen. Da Hausmann überdies ein gründlich gebildeter, firmer Musiker war, der die klassische Kammermusikliteratur vollkommen beherrschte, so bedurfte es keiner zeremoniellen Einführung bei Brahms; er empfing den jungen stattlichen Mann, der ihn 1884 in Mürzzuschlag besuchte, mit großer Herzlichkeit und zeichnete ihn auch später bei jeder Gelegenheit aus. Schon damals meldete er ihn bei Hanslick an, mit den Zeilen: „Wenn dich dieser Tage Herr Robert Hausmann aus Berlin besucht, so sieh ihn doch. Du wirst dich in jeder Beziehung des jungen Mannes erfreuen, auch ohne sein vortreffliches Violoncell. Hausmann wohnt mit seiner Mutter bei Fellingers. Du kennst die Leute, soviel ich weiß, nicht. Ich glaube aber, Du bist neuen Bekanntschaften gegenüber so wenig mobil wie ich. Sonst wäre es hübsch, wenn Du

---

gereizte Meister sich dafür mit dem zweideutigen Kompliment bedankte, er werde nun ein drittes, noch schwereres Klavierkonzert komponieren müssen, das von keinem Frauenzimmer gespielt werden könnte.

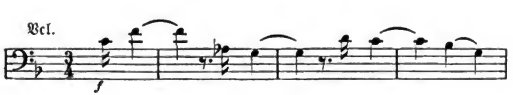
[1]) Im Quartett Hellmesberger wurde die e-moll-Sonate erst 1878, zwölf Jahre nach ihrem Erscheinen, von Reinhold Hummer und Anton Door gespielt.

Digitized by Google

bei der Gelegenheit die Bekanntſchaft der ſehr netten Leute machteſt. Frau Fellinger iſt eine Tochter von Joſephine Lang-Köſtlin und eine gar reizende und talentvolle Frau . . ."

Bei ſeinem Beſuche hatte Hausmann den Meiſter gebeten, er möge doch ſein von den Komponiſten im allgemeinen ſo wenig beachtetes Inſtrument mit einer Gabe bedenken und, wenn kein Konzert, ſo doch wenigſtens ein Seitenſtück zu der herrlichen e-moll-Sonate ſchaffen. Brahms aber hatte es ihm halb und halb verſprochen.[1]) Der hinreißende Vortrag der erſten Violoncellſonate, mit dem, wie oben erwähnt, Hausmann 1885 in Wien debutierte, mahnte den Meiſter an ſein gegebenes Wort, und als ihm auf ſeinen Thuner Spaziergängen von allen Seiten die ſchönſten Melodien zuflogen, erfüllte er ſein Verſprechen und ſchrieb die F-dur-Sonate.

Keineswegs undenkbar iſt, daß jenes von Klara Schumann und Joſeph Gänsbacher ſchmerzlich vermißte Adagio der erſten Violoncellſonate, das Brahms beiſeite legte, weil er das Werk nicht zu ſtark belaſten wollte,[2]) in der zweiten wieder auferſtand. Seine Tonart (Fis-dur) verträgt ſich mit e-moll mindeſtens ebenſo gut wie mit F-dur, wo es, in enharmoniſcher Verwechſelung (Ges-dur) als alterierte zweite Stufe von f-moll gelten kann. Der dritte Satz geht dann ja tatſächlich in f-moll. Auch erweckt das himmliſche Adagio das Gefühl, daß es die Seele des Werkes ſei, die ſich ihren Körper erſt bilden mußte. „Wie mächtig komprimiert iſt dieſes Stück", ſchreibt Eliſabet v. Herzogenberg von dem erſten Satz, „und wie flutet es dahin, wie aufregend iſt die knappe Durchführung, wie überraſchend die vergrößerte Wiederkehr des erſten Themas!" Es wirft ſeinen unruhigen Schatten voraus und kämpft mit dem Motiv:

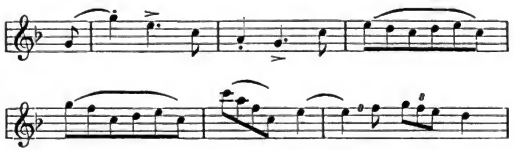


[1]) Darauf bezieht ſich das von Frau v. Herzogenberg in ihrem Briefe vom 4. Dezember 1884 erwähnte Gerücht, daß Brahms ein Cellokonzert ſchreibe. (Briefwechſel II S. 43.)

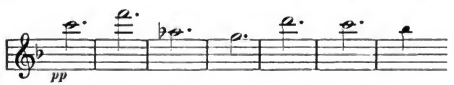
[2]) Vgl. II S. 188.

Digitized by Google

gegen die feindlichen Stöße des Geſchickes an, die kurzen raſchen Atemzüge der von Pauſen unterbrochenen Melodie kennzeichnen die Anſtrengung des Streiters. Aber der Kampf iſt das Element ſeines Lebens; der unbeirrt vorwärts Schreitende weiß, daß er durchdringen wird, es macht ihm Freude, dem Gegner die Stirn zu bieten, und er nimmt jauchzend ſeinen Sieg voraus, der ihm in dem triumphierenden Seitenſatze mit vollen Kränzen winkt:



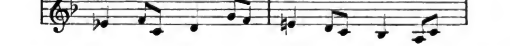
Die Durchführung erneuert zuerſt den Kampf mit geſteigerter Energie, geht dann aber mittels einer in breiten Akkorden ausladenden Vergrößerung des Hauptthemas zur Repriſe über:



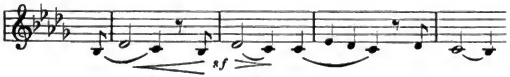
mit einem zarten Gruß an den Schlußgeſang des Allegrettos in der zweiten Symphonie. Im Zweivierteltakte des Adagio affetuoso — ein Lieblingsſatz Max Klingers, dem er eines ſeiner ſtimmungsvollſten Blätter gewidmet hat — wogt ein Meer von Wohllaut. Sinneberückende Liebesklänge, die das Klavier zum Orcheſter erheben möchten, wechſeln mit Tönen dunkler Klage ab, der Tenorbariton des Violoncells ſingt von den erſchütternden Erlebniſſen einer Mannesſeele, die zu ſtolz iſt, um einer ihrer unwürdigen Leidenſchaft nachzugeben. Im f-moll des Mittelſatzes vervielfachen ſich die Stimmen durch Imitation und erreichen ein ſchmerzliches Pathos, das in Des-dur verblutet. Dann tauchen wieder beide Inſtrumente in den lockenden Abgrund ſüßer Klänge unter, aus welchem es mit ſchimmernden Nixenarmen heraufwinkt. Man kann hier nicht mehr von einer Melodie ſprechen, alles iſt Melodie geworden, auch die Mittelſtimmen und der Baß, und ſie durchdringen

Digitized by Google

sich in wehseligem Ineinanderfluten. Ein wildes Allegro passionato folgt in f-moll, als wäre es aus dem Mittelsatze des Adagios hervorgebrochen. Sein im Sechsachteltakt mezza voce dahinrollender Gesang variiert das Finalthema der F-dur-Symphonie in neuer effektvoller Weise; das Trio enthält eine langatmige zarte Kantilene für das Violoncell. Dieses Scherzo, das den Zuhörer förmlich niederwirft mit seiner impulsiven Kraft, kann von dem Finale nicht mehr überboten werden. Der quasi-lyrische Hauptgedanke:



bestimmte seinen vorwiegend melodischen Charakter. „Wir hatten gebauet" klingt ziemlich deutlich heraus. Das Thema bildet mit seiner kurzen Durchführung und Repetation ein Sätzchen im Satze. Ein zweites Thema in b-moll schließt sich an:



es scheint aus dem ersten hervorgegangen und wird nicht weiter verwendet. Mit einer abermaligen Durchführung schließt das Finale ab, das an glühendem Leben und gesunder Kraft hinter den andern Sätzen nicht zurückbleibt.

Hausmann, der, um abermals mit Marie Baumayer eine musikalische Soiree einzuleiten, im Oktober 1886 in Wien war, kam, laut eines von Herzogenberg an Brahms gerichteten Schreibens, in einer Stimmung „wie nach der Konfirmation" zu den Berliner Freunden zurück. „Sie müssen ihm schöne Dinge vorgesetzt haben! Am meisten schwärmt er von der ganzen Cello-Sonate." Er konnte seiner Schwärmerei am 14. November freien Lauf lassen. Brahms spielte das neue Werk, das erst im nächsten Jahre gedruckt erschien,

Digitized by Google

im kleinen Musikvereinssaale mit ihm aus dem Manuskript, und man merkte ihm an, daß er mit Liebe bei der Sache war. „Wir wissen gar nicht, wie gut wir es haben", berichtete ich damals in der „Presse", „ein solches Meisterwerk, noch ehe die übrige musikalische Welt sich daran erfreuen darf, direkt von berufenster Seite zu empfangen. Am Manuskript hängt noch der Hauch des schöpferischen Geistes, und die Persönlichkeit des Komponisten tritt uns von Angesicht zu Angesicht entgegen. Kein Fremder drängt sich zwischen das Werk und seinen Zuhörer, und ein bis in die kleinsten Züge hinein getreues Bild des Gegebenen trägt davon, wer es unbefangen in sich aufnimmt."

Daß nicht unter allen Umständen und immer der Komponist, und wäre er auch ein so hervorragender reproduzierender Künstler wie Johannes Brahms, der berufenste Interpret seiner Werke ist, sollte zehn Tage vorher der junge Eugen d'Albert dem Publikum der „Philharmonischen Konzerte" mit dem wahrhaft grandiosen Vortrage des Brahmsschen B-dur-Konzerts dartun. Zweimal hatten die Wiener das Konzert von Brahms selbst gehört; aber erst jetzt beim dritten Male empfingen sie es, mit vollem Verständnis und zu ihrem höchsten Entzücken, aus den Händen des genialen Pianisten. Reiner und bestimmter als zuvor zeichneten sich die kühn entworfenen Linien dieses monumentalen Prachtbaus in das geistige Auge des Zuhörers ein, freier und leichter entwickelten sich seine harmonischen Verhältnisse, beredter, eindringlicher und klarer sprach es mit wundervollen Stimmen zu Herzen. Brahms war nicht der letzte, der mit großer Befriedigung von dieser Tatsache Kenntnis nahm. Auch ihm hatte sich d'Albert ins Herz gespielt, und er rühmte ihn als den berufenen Nachfolger großer Pianisten, zu denen er sich selbst rechnen durfte.[1])

Es war hohe Zeit, daß sich Brahms bei den verwöhnten und launischen Wienern wieder einmal nachdrücklich in Erinnerung brachte, und es schadete seinem Ansehen nicht, daß er sich den doch so umgänglichen Leuten dabei von seiner liebenswürdigsten Seite zeigte. Seine Novitäten führten ihn mitten ins Publikum. Für die A-dur-Sonate, die Hanslick „ein fast ununterbrochenes Singen der Violine"

[1]) Vgl. I 90.

Digitized by Google

nennt,[1]) war Joseph Hellmesberger der rechte Mann. Der gesangreiche Ton seiner Geige verlor mit zunehmendem Alter nichts von seiner Süßigkeit, ja, eine gewisse seraphische Verklärung hob den Gesang der Saiten zu noch höheren Sphären empor. Er spielte die Sonate mit Brahms an seinem ersten Quartettabend (2. Dezember 1886) aus dem Manuskript und trug nicht wenig zu der Beliebtheit bei, deren sich das Werk gerade in Wien bis auf den heutigen Tag erfreut.

Zwischen den Sonatenabenden lagen die Liedervorträge von Hermine Spies. Ihre Konzerte — denn es wurden gleich zwei in Aussicht genommen — waren von vornherein materiell und moralisch gesichert, obwohl die Sängerin in Wien zum erstenmal auftrat. Sie konnte sich eines Impresarios rühmen, wie ihn noch keine ihrer Schwestern in Apoll gehabt hatte. Brahms sorgte dafür, daß sie schon auf dem Bahnhofe von einigen Ehepaaren seiner Freundschaft mit Herzlichkeit empfangen wurde, und als sie die Türen ihres behaglich erwärmten Salons im Hotel öffnete, fand sie außer dem Bösendorfer-Klavier duftige Fliedersträuße vor. Der geheime Veranstalter dieser Herrlichkeiten ließ nicht auf sich warten. Mit den Fäusten, wie in seinen jungen Jahren, trommelte er an die Tür und fragte, auf die Blumen deutend: „Sie haben wohl schon gesungen?“ Brahms erinnerte die Schwestern an eine ihnen schon früher zugegangene Einladung zu Billroth, bei welchem Hermine die Notabilitäten der Wiener Kunstwelt, namentlich aber den tonangebenden gefürchteten Kritiker der „Neuen freien Presse“ finden und bezaubern sollte. Wie fürsorglich lange der Freund ihrem Erscheinen vorgearbeitet und die Wege geebnet hatte, beweist die umgehende Antwort auf mehrere, ihre Wiener Liederabende betreffende Anfragen der Sängerin. Am 4. November schreibt Brahms an Hermine Spies: „... Es wäre hübsch, wenn Sie nicht gerade am Konzerttage ankämen. Ihr Konzert ist am 26., am 24. hat Robert Hausmann ein Konzert, in dem ich eine neue Sonate mit ihm spiele. Wäre es Ihnen nun recht und angenehm, wenn wir, am 23. etwa, bei Hofrat Billroth einen Abend veranstalteten, wo Sie unsere ersten Künstler und Kritiker (Hans-

[1]) „Musikalisches und Persönliches“ S. 150.

Digitized by Google

lick inbegriffen) kennen lernen könnten und ihnen etwas vorsingen möchten? . . .“ Und Billroth benachrichtigt den Freund am 10. November, das ganze Haus Alserstraße 20 freue sich bereits auf den 23. d. M. „Ich will mich bemühen, aus meiner Bekanntschaft ein möglichst empfängliches Publikum zusammenzustellen. An Hanslick schreibe ich sofort, um mich seiner zu versichern. Es wäre prächtig, wenn Du auch Hausmann für den Abend gewinnen möchtest; ich bitte, ihn und Frl. Spies nebst Begleiterin in meinem und meiner Frau Namen freundlichst zum 23. abends 8 Uhr einzuladen. Ich bitte Dich auch, das Programm für den Abend zu machen. Es stehen zwei Flügel zur Disposition; vielleicht spielst Du etwas mit Ignaz (Brüll), etwa die Haydn-Variationen, oder was Ihr sonst mögt, jedenfalls die Cellosonate mit Hausmann. — Ich hoffe, es wird wieder einmal ein Abend wie in guten früheren Zeiten. Ich fühle mich frisch und genußfähig, wie lange nicht, und finde zuweilen noch ganz unberührte Punkte in meinem Gehirn, die mir als Quellen neuer Kraft vorkommen. Vielleicht eine Täuschung, doch muß man ja froh sein, wenn man noch Illusionen hat, um sich zu nähren und gelegentlich etwas zu berauschen . . .“

Die Hoffnungen, die der im Glauben an die Widerstandskraft seiner heroischen Natur bereits bedenklich erschütterte Gelehrte und Kunstenthusiast in jenen Abend setzte, gingen glänzend in Erfüllung. Wer so glücklich war, dieses hohe Fest des Lebens mitzufeiern, trug eine goldene Spur davon im Gedächtnis fort. Billroth und Brahms verjüngten sich zusehends bei den Freuden des mit künstlerischen Genüssen gewürzten Liebesmahles. Der von jugendlicher Heiterkeit strahlende Meister tat alles, was man von ihm verlangte, und erwies sich beinahe noch unermüdlicher als die Verehrer seiner Kunst, denen er mit vollen Händen von ihren Gaben ausstreute. An der gedrängten, mit Blumen geschmückten Tafel saßen Komponist und Sängerin nebeneinander, wie ein glückliches Paar, dem jovialen Hausherrn gegenüber, der sich nun durch den Augenschein von dem grünenden „Johannestriebe“ des Freundes überzeugen konnte. Hermine Spies machte kein Hehl daraus, daß sie ihren Tischnachbar vergötterte, und auch er gab seine Zuneigung in unzweideutiger Weise zu erkennen. Aber die Sonne seiner Liebe hatte den Zenith bald überschritten, und sie

Digitized by Google

verblendete ihn weder über die Künstlerin noch über die Aussichtslosigkeit seines Verhältnisses zu ihr: Der Eingang des oben zitierten Briefes vom 4. November lautet: „Also drittens: wenn ich mich Ihnen als Klavierspieler anbieten könnte, hätte ich es ja zunächst für Wien bereits getan! Aber ich habe längst die Hoffnung und die Versuche aufgegeben, ein beliebter Virtuose zu werden. Nach Pest möchte ich gern mit, als angemessener Teil eines hoffentlich riesigen Publikums. Wer aber spielt und begleitet in Wien? . . ." Die unausgesprochene negative Antwort auf diese Frage ist: „Ich nicht." Weiter schreibt er ebendort doppelsinnig: „Ein dunkler Schatten ist sehr wirkungsvoll bisweilen, und so mag auch eins der neuen Lieder geeignet sein, ein folgendes schönes Schubertsches zu beleuchten; es wird sich solchen Dienstes freuen. (Daß Sie Ungedrucktes nicht aus der Hand geben, brauche ich nicht zu bitten?) — Mir träumte neulich, Sie hätten einen halben Takt Pause überschlagen und 'ne Viertel- statt 'ner Achtelnote gesungen — unglaubliche Phantasie! . . ."

„Eins der neuen Lieder", das ein folgendes schönes Schubertsches erst ins rechte Licht setzen könnte, war das schon oben erwähnte „Immer leiser wird mein Schlummer". Warum hat die Künstlerin das Programm ihres ersten Wiener Konzerts nicht mit ihm und den andern beiden Manuskript-Liedern geziert, die sie von Brahms besaß? Weil sie, nicht mit Unrecht, ein gegen ihre musikalischen Fähigkeiten gerichtetes Mißtrauen in der Art finden mochte, wie der Komponist ihren Anfragen auswich, und weil sie diesem Mißtrauen nicht Vorschub leisten wollte mit Vorträgen von Liedern, in die sie noch zu wenig eingedrungen war, um sie dem Meister vor dem Publikum zu Danke singen zu können. Sie ließ ihren zwei Liederabenden, an denen Eduard Schütt ihr temperamentvoller Begleiter war, einen dritten, vierten und fünften folgen, und Brahms fing an, die vielbemerkte und besprochene Förderung, die er seiner Sängerin hatte angedeihen lassen, zu bereuen. Er empfand sein Vorgehen wie einen Verrat an der älteren Freundin und Meisterin Amalie Joachim, die in Wien weniger glücklich gewesen war. Sein Liebesbarometer zeigte schnell auf „Veränderlich", sobald der kühle Kopf bei ihm die Herrschaft über das heiße Herz wieder gewonnen, und es gewährte ihm eine

Digitized by Google

Art von grimmiger Genugtuung, Fehler bei der Angebeteten herauszufinden und zu vergrößern, die er zuvor übersehen hatte, weil sie entweder überhaupt nicht oder doch nur in geringen Spuren vorhanden waren.

Im Dezember sang Hermine Spies die Manuskriptlieder bei Herzogenbergs in Berlin, und Frau Elisabet kritisierte Lieder und Sängerin in einem an Brahms gerichteten Briefe mit etwas pikierter Animosität.[1])

Er hatte die Freunde noch immer nicht in ihrem neuen Aufenthaltsort besucht, wo sie mit Philipp Spitta und dessen Familie in guter Nachbarschaft zusammenhielten und in Hochschulkreisen, vor allem mit Joachim und Hausmann, verkehrten. Da Brahms einer Begegnung mit Joachim auswich und auch sonst keine dringende Veranlassung für ihn vorlag, nach Berlin zu kommen,[2]) so trat allmählich eine Lockerung in seinen persönlichen Beziehungen zu der genialen Frau ein. Infolge ihres Herzleidens hatte sie viel von ihrem bestrickenden Liebreiz verloren, den die empfängliche Natur des Künstlers so gern auf sich wirken ließ, und sie fühlte, daß sie der Rivalität einer jungen Herzenskönigin nicht gewachsen war. Die Tage, die ihr den Leipziger Gast alljährlich ins Haus brachten, sollten nicht wiederkehren. Schon bei ihrem letzten Zusammentreffen, als Herzogenbergs im Februar 1886 zur e-moll-Symphonie nach Leipzig hinübergereist waren, wollte es Frau Elisabet nicht wie sonst gelingen, mit ihrer Begeisterung dem Helden des Tages beizukommen, und sie hätte ihm doch so sterbensgern für sein Werk, dessen Studium sie so viele Mühe gekostet hatte, mit Wort und Händedruck gedankt. Eine lügenhafte Klatscherei vergrößerte noch die Entfremdung. Brahms sollte in Berlin gewesen sein, ohne sich bei den Freunden sehen zu lassen! Das war unverzeihlich. Ebenso schmerzlich aber empfand es Frau Elisabet, daß er drei

[1]) Briefwechsel II 132 ff.

[2]) Ein von Frau Joachim im April veranstalteter Brahms-Abend — für Berlin der erste seiner Art — an welchem unter Mitwirkung des Leipziger Trios Willy Rehberg (Klavier), Henri Petri (Violine) und Alwin Schröder die A-dur-Sonate op. 100 und das c-moll-Trio op. 101 zur Aufführung gelangten, hätte ihn unter anderen Umständen vielleicht gelockt.

Digitized by Google

Vierteljahre hingehen ließ, ohne nach dem Grunde zu fragen, weshalb sie ihm nicht mehr schrieb. Er vermißte ihre Briefe nicht oder tat doch so, als ob er sie nicht vermißte! Sie mußte sich darein schicken, und tat es mit Würde. Zum Glück waren die idealen Interessen, die sie und ihren Gatten mit dem Meister verbanden, stark genug, um ihre Freundschaft unversehrt aus allen Anfechtungen hervorgehen zu lassen. Als Brahms im Januar 1887 den preußischen, von Friedrich dem Großen gestifteten Orden pour le mérite erhielt, fragte Frau v. Herzogenberg: „Eigentlich hätte ich Ihnen wohl gratulieren sollen, nicht wahr? Aber ich kann mir nicht helfen, bei solcher Gelegenheit hab' ich immer das Gefühl, als wenn man eher dem Orden gratulieren sollte, daß er mal an den Rechten kommt und sich seiner Mission freuen kann. . . . Seien Sie gut und freundlich und denken Sie manchmal an Ihre Ihnen so sehr ergebenen Herzogenbergs." Auch diese hohe Auszeichnung, für welche immer vom Gesamtsenat der königlichen Akademie der Künste in Berlin dem Kaiser drei Kandidaten zur Wahl vorgeschlagen werden, war für Brahms kein Grund zu einer Reise, obwohl er die hohe Bedeutung gerade dieser seltenen Auszeichnung zu würdigen wußte. Wüllner, der ihm erst am 2. Februar gratulierte, nachdem er am 1. in Gürzenich eine großartige Aufführung der c-moll-Symphonie gehabt hatte, zu der Beckerath, v. d. Leyen, Barth und Schwormstädt mit Frauen von Krefeld nach Köln gekommen waren, entschuldigt die Verzögerung mit den Worten: „Ich weiß, daß Du im ganzen auf diese Dinge nicht viel gibst. Aber das ist doch ein Orden, der Dich freuen muß. Und alle Deine Freunde haben sich außerordentlich darüber gefreut."

Außer zu einem Ausflug nach Budapest, wo er während der Weihnachtswoche in der Quartettgesellschaft Hubay-Popper mit beiden Künstlern das c-moll-Trio (überhaupt zum erstenmal öffentlich!), mit Hubay die neue Violin- und mit Popper die neue Violoncellsonate spielte, war Brahms im Winter 1886/87 überhaupt nicht aus Wien herausgekommen.[1]) Im Herbst noch dachte

[1]) An Simrock schickte Brahms aus Wien am 1. Januar 1887 einen kritischen Ausweis mit den Worten: „Ich finde nur die eine Pester Zeitung, die ich beilege; sie schreiben aber alle dasselbe: die Sonaten sind nicht der Mühe wert, aber das Trio!"

Digitized by Google

er an eine Konzertreise in Deutschland; aber angenehmere Pflichten hielten ihn in Wien zurück, und er rät Simrock, den Druck der Kammermusikwerke ja nicht zu übereilen, weil er es „nicht hübsch“ fände, „wenn die Quartettvereine die Sachen diesen Winter noch rasch als Novitäten brächten. Viel besser, wenn sie nächsten Winter etwas bekannt geworden und in aller Ruhe gebracht werden.“ Die Erfahrungen mit den Künstlern und dem Publikum hatten ihn gewitzigt, und was ihn sonst verhinderte, seinen Erfolgen nachzugehen, würde uns, wenn wir es nicht schon wüßten, die Tatsache lehren, daß er seine italienische Frühjahrsreise aufschob, weil er im April noch einmal nach Wien zurück müsse, wie er Ende März an Simrock schreibt. Ursprünglich wollte er mit Hanslick und Billroth nach Venedig und Mailand — auf nicht mehr als zehn bis vierzehn Tage. Dann wäre er nach dem zweiten Konzert seiner Freundin Hermine, die am 14. März abermals in Wien eintraf und (auf Brahms' Veranlassung) mit ihrer Schwester bei Frau Anna Franz logierte, d. h. am 23. März, abgereist. Hermine gab am 29. März noch einen dritten Liederabend, und da sie von Hans Richter für die Matthäus-Passion engagiert worden war, die am 5. April in einem außerordentlichen Gesellschaftskonzert aufgeführt wurde, so kam es Brahms sehr gelegen, als Simrock ihm am 28. März, dem für die verschobene Abreise festgesetzten Tage, eröffnete, er wolle Ende April mit Theodor Kirchner, den er auf seine Kosten mitnehme, nach Italien. Die Koffer wurden wieder ausgepackt und die für Brahms in jeder Hinsicht bequemere Reise in Angriff genommen.

Dem Neuling Simrock gegenüber fühlte sich Brahms als gewiegter Italienkenner und -reisender, und es flogen mehr Briefe zwischen Berlin und Wien hin und her, die von praktischen Vorschlägen und Bedenken handeln, als Brahms bei wichtigeren Anlässen zu wechseln pflegte. Mit Venedig, meinte er, müsse durchaus der Anfang gemacht werden. „Es ist die schönste, fabelhafteste Ouvertüre, und Sie sehen die nächste Stadt gleich mit ganz anderen Augen. Also, auch wenn Sie in Mailand oder Verona ankommen — gleich durch und nach Venedig! Dort träfe ich Sie, wenn nicht früher. In Venedig bleiben wir etwa

Digitized by Google

drei Tage. In Vicenza, Verona (Mantua), Bologna je einen reichlichen Tag, in Florenz möglichst acht Tage. Zum Finale einen Tag in Pisa, und dann Genua, Mailand überschlagen und mit mir durch den Gotthard nach Hause. Das ist alles nur, daß Sie an dem Bonbon lecken dürfen, von Schmecken, Lutschen oder Essen keine Rede." Brahms hätte gern noch ein paar andere Freunde dazu gehabt und suchte Faber und v. d. Leyen zum Mitkommen zu bewegen. Am meisten freute ihn der generöse Zug seines Verlegers, der dem armen Kirchner auf dessen alte Tage die Erholungsreise verschaffte. Der Jugendfreund war ohne Verschulden in mißliche Verhältnisse geraten, und Brahms tat alles mögliche, um ihn wieder auf einen grünen Zweig zu bringen. Bei einer privaten Sammlung für Kirchner, die im Oktober 1884 von ihm und Herzogenbergs eingeleitet wurde, hatte sich Brahms mit tausend Mark an die Spitze der Spender gestellt und auch in Wien, wo Kirchners Kompositionen wenig bekannt waren, einen ansehnlichen Beitrag aufgebracht. Im November desselben Jahres bildete sich dann ein an die Öffentlichkeit appellierendes Komitee, dem, außer Brahms, Bülow, Gade, Joachim, Reinecke, Wüllner u. a. angehörten, das Kirchner am 10. Dezember zu seinem sechzigsten Geburtstag eine beträchtliche „Ehrengabe" übermittelte. Auch ferner unterstützte Brahms den halb Erblindeten und verschaffte ihm lohnende Aufträge von Simrock.

Kurz vor der italienischen Reise streute er sein Geld mit vollen Händen aus. Jeder zweite Brief enthält einen Zahlungsauftrag von tausend oder zweitausend Mark. Er hatte von seinem am 5. November 1886 zu Hamburg gestorbenen Bruder Fritz, den er immer unterstützen mußte, zu seiner großen Überraschung zehntausend Mark geerbt, die er gleich an Simrock schickte, um sie so schnell wie möglich wieder los zu werden. Aber von einem Bekannten, der ihn um eine größere Summe anging, ließ er sich in kein noch so lukratives Geschäft verwickeln, obwohl er ihm verpflichtet war. „Sie haben einen dreiundzwanzig Seiten langen Brief von G. bekommen", schreibt er an Simrock, „schicken Sie ihn mir nicht und geben sich nicht zuviel Mühe, mir darüber zu referieren — Sie müßten denn anderer Ansicht sein als ich und mir zureden wollen! Sie halten mich vielleicht für sehr teil-

Digitized by Google

nahmslos oder schmutzig? Aber ich kenne G. lange und habe seine merkwürdigen Wandlungen und Abenteuer mit erlebt. Geld gebe ich genug und lustig genug aus; schon in diesem, noch so jungen Jahr habe ich — wieviel verschenkt, außer den beiliegenden 10000 Mk., die ich von meinem Bruder erbte.[1]) Ich führe nicht Buch, aber beiläufig merken Sie es ja auch — für mich brauche ich nichts. Kurz, ins tiefe Wasser werfe ich mein Geld nicht gern. Sehen Sie aber klar und freundlicher in der Sache als ich, so reden Sie nur! Ich verstehe den ganzen Schwindel gar nicht." ...

Die Reise — Brahms' fünfte italienische — ging am 25. April über Innsbruck, wo das Rendezvous mit Simrock und Kirchner stattfand, nach Verona, von da über Vicenza nach Venedig und nahm dann den von Brahms vorgezeichneten Verlauf. Zwar schwärmte Brahms Klara Schumann vor, daß er nicht einen Tag erlebt hätte, der nicht vom Schönsten erfüllt gewesen wäre, und rühmt „das herrlichste, sanfteste Frühlingswetter". Aber da er der Freundin, an die er so viel und mit so viel Sehnsucht habe denken müssen, Lust machen wollte, das göttliche Land auch endlich zu genießen, nahm er die Feder ein wenig voll. Auch kann er nicht umhin, zu gestehen, Gefährten seien ihm in Italien „angenehm und fast nötig — wenn sie auch nicht immer gerade den Genuß erhöhen oder nur ungestört lassen." [2]) Die Reise scheint in der Idee noch schöner gewesen zu sein als in der Ausführung. Umsonst hatte er sich auf das „offene Maul" gefreut, das jene angesichts der Wunder machen würden, die sie in den italienischen Städten erwarteten. Kirchner tat schon aus Opposition blasiert und half Simrock, die gehobene Stimmung durch Kalauer verderben, in denen er Meister war. Bei dem naßkalten Wetter aber, das sie auf der Rückreise verfolgte, halfen weder die wärmste Begeisterung noch die trockensten Witze etwas, und der arme Simrock kam krank nach Hause. „Ich hatte", schreibt Brahms an Bülow, „mich sehr über Simrocks freundliche Idee gefreut, Kirchner noch in das herrliche Land blicken zu lassen. Ich

[1]) Die Summe ging in die Hände der Frau Karoline Brahms, „als kleines Zeichen der Dankbarkeit" gegen die Stiefmutter, über.

[2]) a. a. O. III 489.

Digitized by Google

fürchte nur, die Idee kam jedenfalls zwanzig Jahre zu spät. Wenigstens wollte mir scheinen, als ob ihm immer erst wohl würde, wenn er beim Mittag- oder Abendessen wieder glücklich vom Gewandhaus und anderen Herrlichkeiten plaudern konnte."

Hanslick und Billroth, die sich in Italien ohne Brahms behelfen mußten, hatten ihn noch in Wien getroffen. Beim Abschied überkam Billroth, wie er am 12. Juni nach Thun schreibt, die Empfindung, daß er Brahms nicht wiedersehen würde, im Vorgefühl der schweren Krankheit, die ihn bald darauf befiel und an den Rand des Grabes brachte. In dem gefährlichen Frühjahr zog er sich eine Lungenentzündung zu, von der er nicht mehr völlig gesunden sollte, wenn auch sein in Mitleidenschaft gezogenes Herz noch sieben Jahre aushielt. Brahms, der am 15. Mai in Thun anlangte, hatte keine Ahnung von der Gefahr, in der sein Freund schwebte, und erfuhr erst durch Widmann, als dieser einige Tage nach ihm in Bern eintraf — sie hatten sich in Bologna verfehlt — von dem ganz Wien in Atem haltenden drohenden Verlust. Er wandte sich gleich an die rechte Quelle, um Gewisses zu erkundigen, an Frau Nelly Chrobak, seine Jugendfreundin, geb. Lumpe, die an den berühmten Gynäkologen und engeren Kollegen Billroths, Professor Rudolf Chrobak, verheiratet war. „Liebe und sehr geehrte Frau Doktor", schreibt er, „mir genügt nicht, was ich hier über Billroth höre. Wer aber von meinen Wiener Freunden könnte mir bessere und sicherere Nachricht geben als Sie? Haben Sie also doch die Güte und Liebe, mir einiges von dem mitzuteilen, was Ihr Mann berichtet. Ich bin nicht grade ängstlicher Natur, aber bei Billroth besorgter als gewöhnlich. Haben Sie Gelegenheit, unserem vortrefflichen Freund oder den Seinigen das Herzlichste von mir zu sagen, so bitte ich es ja zu tun. Eine vorläufige Nachricht aber lassen Sie doch recht umgehend zukommen Ihrem herzlich ergebenen Joh. Brahms." Der eiligen schleuderigen Schrift des Briefes meint man die Aufregung anzusehn, in der der Schreiber sich befand. Bei dem Worte „umgehend" zitterte ihm die Hand. Statt der genauen Adresse steht nur „Thun in der Schweiz" unterstrichen links neben dem Namen. Erst am 14. Juni wurde er seine Sorge los. An diesem Tage erhielt er den herrlichen,

Digitized by Google

„Wien, 12. Juni" datierten Brief Billroths, in welchem der Freund ihm von seiner Genesung benachrichtigt.[1])

Unter den während seiner Abwesenheit bei Herrn Spring für seinen Sommergast eingelaufenen Postsachen befand sich auch ein schwarzgeändertes Blatt, das ihm von Seite der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien den am 28. April erfolgten Tod ihres Archivars C. F. Pohl meldete, dazu noch das Schreiben eines mit dem Verstorbenen näher verbunden gewesenen Freundes. Wüßten wir nicht, wie innig Brahms dem Haydn-Biographen zugetan war,[2]) mit welcher Sorge er die Entwickelung seiner letzten, langwierigen Krankheit verfolgte und durch Billroth beobachten ließ, wir erführen es durch den Brief, mit dem er den Herzenserguß jenes Freundes beantwortete:

„Lieber und sehr geehrter Herr", schreibt er im Juli, „nehmen Sie, ich bitte, auch heute noch meinen Dank und Gruß freundlich auf. In unserem Fall bedeutet ja die kurze verflossene Zeit nicht viel. Wir betrauern heute noch gleich herzlich unsern Freund, und daß es Sie drängte, mir Ihre Empfindungen darüber auszusprechen, empfinde ich heute so dankbar wie damals.

Im Laufe des Winters habe ich den kranken Freund oft gesehen, wohl niemals, ohne daß er nicht auch Ihrer in Liebe gedachte. An Teilnahme und liebevollster Pflege hat es ihm nicht gefehlt, die vortrefflichen Leute aber, bei denen er wohnte, waren geradezu verehrungswürdig.

Wenige Tage vor seinem Tode fuhr ich nach Italien und fand Ihren Brief vor, als ich seinerzeit hierher nach Thun kam. Es war mir eine ungemein angenehme Empfindung, Ihre Worte zu lesen und an mich gerichtet zu wissen. Wollen Sie meinen Dank dafür auch heute noch gelten lassen. Er kommt von Herzen, wie das ja beim Andenken an unseren Freund, dem gütigsten und liebevollsten Menschen auf der Welt, nicht anders sein kann.

Mit herzlichem Gruß Ihr sehr ergebener J. Brahms."

Die bald nach der Ankunft in Thun wieder aufgenommenen oder neu begonnenen Kompositionsarbeiten — das Doppelkonzert

[1]) Georg Fischer: „Briefe von Theodor Billroth", 2. Aufl. S. 392.

[2]) III. Bd. S. 179 ff. — An Pohls Stelle im Archiv rückte bekanntlich Mandyczewski.

Digitized by Google

war schon in Italien ausgetragen worden — erlitten eine unliebsame Störung durch das Tonkünstlerfest des „Allgemeinen deutschen Musikvereins“, das ein Jahr nach dem am 31. Juli 1886 erfolgten Ableben Liszts, vom 26.—29. Juni in Köln gefeiert wurde. Wie Brahms über den von Liszt protegierten Verein der „Neudeutschen“ dachte, wissen wir von früher her. Trotzdem hatte er sich zum Ausschußmitgliede pressen lassen, weil er nicht für den Unversöhnlichen, nicht für den verbissenen Reaktionär gehalten werden wollte, der er tatsächlich niemals war. Wüllner führte das „Triumphlied“ und das Violinkonzert (mit Brodsky) im Programm. Ihm lag viel daran, daß der Meister in Person erschien; denn auf sein Betreiben war die Versammlung von Leipzig nach Köln transferiert worden, und er wünschte sie so glänzend wie möglich abzuhalten. Galt es doch, eine glatte Scheidung von den Extremen, die sich als „Lisztverein“ abgezweigt hatten, zu bewerkstelligen, während der alte Stamm fortan die konservativere Richtung repräsentieren sollte. Gerade den Ultra-Heißspornen gegenüber würde, wie Wüllner versicherte, die Anwesenheit Brahms' von größter Wichtigkeit sein. Brahms willigte endlich ein, nachdem Wüllner ihm seine Hauptbedenken ausgeredet hatte. Er fürchtete die üble Nachrede, daß er, um ein Fest des von Liszt ins Leben gerufenen Vereins zu besuchen, nur auf dessen Tod gewartet habe, und es widerstrebte ihm, an den eigentlichen, sehr gemischten Festkonzerten mit seiner Person hervorzutreten. Sie einigten sich auf ein Kompromiß. Wüllner sollte die beiden großen Werke von Brahms dirigieren, und Brahms erbot sich, an einem von Wüllner eingeschobenen Chorabende, der nicht als Vereinsangelegenheit zu betrachten war, sein c-moll-Trio zu spielen. Im stillen hoffte er, davon noch dispensiert zu werden; aber Wüllner ließ nicht locker. Am 20. Juni bereitete Brahms Herrn und Frau v. Beckerath, die ebenfalls in Italien gewesen waren, auf seine Ankunft mit folgenden Zeilen vor: „Liebe Freunde, ich reise nächstens sehr ungern zum Kölner Fest und freue mich nur (wenn sie mir vergönnt sind) auf Dinge wie Ihren Keller und Ihre Geige, das Einschenken der Frau und das Einstimmen des Mannes. Aber Sie sind natürlich, wie gewöhnlich, mit der Grammatik in Italien und wissen gar nichts und wollen auch gar nichts

Digitized by Google

hören von unserer neuesten Musikgeschichte. Für den für mich günstigen Fall sage ich aber immerhin, daß ich am Donnerstag oder Freitag in Frankfurt, Mylius-straße 32, zu sein, von Sonntag ab in Köln den Kelch des Leidens zu trinken gedenke! Dieser wird im Gürzenich serviert, bessern kriege ich Bahnhofstraße 4 bei R. Schnitzler. Sagen Sie mir doch nach einer der beiden Adressen, wo in Italien Sie sind, und ob der Kellerschlüssel mitgenommen ist? Es ist bittre Not, die mich treibt, denn ich müßte sonst in schönen Städten wie Mannheim, Krefeld oder Utrecht ausrasten!"

Und zu Bülow klagte er um dieselbe Zeit: „Ja, verehrter Freund, mit einigem Seufzen schreibe ich es hin, ich muß wohl Büllner Wort halten und nach Köln gehen. Beim eigentlichen Feste bin ich nicht beteiligt, sondern spiele nur am Vorabend (Chorausführung der Schule) mein Trio. Auf die Musikwirtschaft freue ich mich nicht, aber auf die Rheinreise und die vielen schönen und lieben Stationen sollte und möchte ich mich freuen — wenn's nicht gar so viele wären — und die Keller gar so kühl und schön!

Aus Köln kommt übrigens gerade die empörendste Novität, die es geben kann: der Zöllnersche ‚Faust'. Ich habe gar keine Worte dafür, aber ich werde keine schlimmeren mehr gebrauchen gegen Gounod und Boito. Ein Knabe legt sich wohl Tragödien von Sophokles und Shakespeare aufs Klavierpult und paukt und heult seinen Enthusiasmus in die Höhe. Aber wie ein Verbrechen, wie eine Sünde habe ich es behandelt, als mir einmal ein blutjunger Mensch die Kerkerszene, in Partitur gesetzt, brachte; es wollte mir ein Zeugnis scheinen gegen den ganzen Menschen und Künstler. Wenn das nun ein Mann von der Unbildung und Verrücktheit Bruckners verübt hätte! Aber nein, ein ganz ordentlicher, gebildeter Mann denkt und arbeitet durch Jahre darüber, setzt sich jeden Tag mit dem bloßen A . . . auf ein Heiligtum und besch— bearbeitet es. Lächerlich ist es nicht, empörend, ganz unverzeihlich . . ." [1])

[1]) Heinrich Zöllner, der damalige Dirigent des Kölner Männergesangvereins, hatte Goethes „Faust" zum Text für ein Musikdrama benutzt, daß er 1887 in München herausgab. Gounods „Margarete" und Boitos „Mefistofele" waren Brahms, schon der Verballhornung Goethes wegen, sehr

Digitized by Google

Am 22. Juni fuhr Brahms von Thun ab, speiste bei Widmann zu Mittag und erschien am 24. in Frankfurt bei Klara Schumann. Er hatte seinen Besuch angesagt, um ihr und „einigen Musikern" seine neuen Kammermusikwerke vorzuspielen. Klara schreibt in ihrem von Litzmann reproduzierten Tagebuche: „es war mir ein Zeichen, daß er fühlte, er habe etwas bei mir gut zu machen" (!?) . . . „Er machte uns aber viel Ungelegenheiten, weil er erst keine Damen haben wollte, da wurden denn alle Damen ausgeladen, dann auf Frau Kwasts (geb. Hiller) ernste Anfrage, erlaubte er sie wieder, und nun wurden die Damen alle wieder eingeladen (die Frauen der Künstler), es blieben aber doch einige begreiflicherweise fort." . . . „Es war aber dann doch der 25. ein animierter Nachmittag. Brahms spielte die A-dur-Sonate mit Heermann schön, die Cellosonate weniger (mit Hugo Becker) . . . und das Trio zum Schluß war entsetzlich. Ich saß dabei, mir tat aber das Herz weh. Wie ist es nur möglich, daß ein Komponist sein eigenes Werk so malträtiert! . . . Johannes blieb noch bis Sonntag nachmittag, reiste dann nach Köln ab. Er bat mich auch um seine Briefe, ich versprach sie ihm, wenn ich sie erst noch einmal durchgelesen — ich konnte mich nicht entschließen, sie ohne dies zurückzugeben. Traurige Empfindungen, wie immer, wenn er geht . . ."[1])

Wäre Frau Schumann auf Brahms' Vorschlag, so einfach und so freundlich, ohne Hintergedanken eingegangen, wie er gemeint war, so hätte sie nichts zu klagen gehabt. Anstatt die Mitspieler Heermann, Becker und noch ein paar nähere Kollegen unter der Hand zu sich zu bitten, veranstaltete sie einen musikalischen

---

unsympathisch, ebenso später Massenets „Werther". Als er in der Generalprobe zum „Werther" neben dem Maler Hans Schließmann saß, sagte er zu seinem Nachbar bei einer besonders sentimentalen Stelle: „Zuckerbäckermusik!". Mit dem Knaben, der sich am Klavier über Sophokles und Shakespeare hermacht, zielt er auf sich selbst. Wenn man vierzehn Jahre alt sei, meinte er, dürfe man so etwas allenfalls tun.

[1]) Einer Randbemerkung Litzmanns zufolge soll Klara bei dieser Gelegenheit sich die Erlaubnis erbeten haben, „ihr besonders liebe Briefe zu behalten", und Brahms soll darein gewilligt haben. Das Tagebuch schweigt über diese eigentümliche Klausel, deren Annahme Frau Schumann gewiß vollkommen zufrieden gestellt hätte. „Besonders liebe Briefe" sind ein so dehnbarer Begriff, daß die ganze Korrespondenz darunter verstanden sein könnte.

Digitized by Google

Tee mit Damen. Wußte sie nicht von früher her, wie verhaßt dergleichen ihrem Johannes war? Als dann, wohl oder übel, „auf Frau Kwasts ernste (!) Anfrage“, die Frauen der Künstler von Brahms zugelassen wurden, hatte er die Lust an der Sache längst verloren. Und was sollte Brahms von ihrem Verhalten in der leidigen, von ihr heraufbeschworenen Briefaffäre denken? Da zuerst sie ihm das Ansinnen stellte, er möge ihr ihre Briefe zurückgeben, so mußte er unter den obwaltenden Umständen glauben, daß die Freundin ihn für unwürdig ansah, gewisse vertraute Dokumente ihrer Hand zu besitzen. In ihrem, vor der Herausgabe dreimal gesiebten und sorgfältig redigierten Tagebuch, steht unter dem Datum März—April 1887: „Brahms schickte mir nach Übereinkunft einen Teil meiner Briefe zurück, was mich tief erregte.“ Im Mai schrieb er ihr dann, und zwar in demselben Brief, in welchem er von Italien schwärmt: „Es ist viel richtiger, daß meine Briefe zurückgehen, als die Deinen! Diese kannst Du immer haben — und auch Deine Kinder — an welchen Fall ich nicht glaube! Meine Briefe aber haben keine Rückadresse, wenn ich davongehe! Deshalb bitte ich also herzlich, sende sie mir, und wenn ich bitte, sende sie bald, so ist das nicht, weil ich Eile habe, sie zum Buchbinder zu bringen!“ Ohne Umschreibung heißt das: ich möchte nicht, daß meine Briefe nach meinem Tode in fremde Hände kämen, auch nicht in die Deiner Kinder. Ich will sie vernichten. — Mitte August, also nach einem Vierteljahr vergeblichen Wartens, kommt er wieder auf dieselbe Angelegenheit zurück: „Mit unsern Briefen machen wir es merkwürdig! Ich dachte immer leise eines Austausches, hätte aber das Wort nicht herausgebracht.“ Zarter kann man wohl an das von Klara selbst bestätigte Übereinkommen nicht erinnern. Er hat ihr die verlangten Briefe geschickt, sie aber kann sich nicht entschließen, ihn zum Entgelt eine ähnliche Auswahl der seinigen zurückzustellen. Warum? Das Tagebuch versucht, wieder zwei Monate später, eine plausible Antwort zu geben. „Am 16. Oktober“, heißt es dort, „kam Brahms hier durch — nachmittags ging er nach Köln zur ersten Aufführung seines Duos mit Joachim und Hausmann. Ich hatte ein Gespräch mit ihm über die Rückgabe seiner Briefe, die mir sehr schwer wurde und einige Bedenken auch bei mir erregte. Wenn er stürbe,

Digitized by Google

kämen sie doch gleich in unrechte Hände, während bei uns doch meine Kinder das gewissenhaft tun würden, was ich oder er wünscht. Er hat mir meine Briefe nun alle zurückgebracht, und ich muß ihm die seinigen von Rechts wegen auch zurückgeben. Ein anderes war es aber noch, was ich ihm vorstellte. Ich wollte aus den Briefen für ihn alles, sein Leben als Künstler wie als Mensch betreffende ausziehen, denn sie geben ein Lebensbild von ihm und seinem Schaffen, wie ein Biograph es sich nicht umfassender wünschen könnte. Ich wollte alles zusammenstellen, dann erst ihm die Briefe zur Vernichtung übergeben, er wollte es aber nicht, und so überließ ich sie ihm unter wehmütigen Tränen heute" . . .[1])

Am 26. Juni abends traf Brahms in Köln ein. Richard Pohl, der offizielle Referent des Kölner Festes, früher von Brendels, jetzt von Fritzschs Gnaden, widmete dem denkwürdigen Ereignis im „Musikalischen Wochenblatt" eine Reihe von Artikeln, die nach seiner gewohnten Manier Kraut und Rüben durcheinanderwarfen und an Unverfrorenheit alles überbieten, was dieser im Wechsel idealistischer Grundansichten so geübte Journalist geleistet hat. Da er sich als kritischer Impresario der Kurverwaltung von Baden-Baden mit Brahms schon anno 1870 auf guten Fuß gestellt

[1]) Brahms schreibt oben an Klara Schumann: „Mit unsern Briefen machen wir es merkwürdig". Dies sollte ein mahnender Vorwurf für die Freundin sein, die, trotz ihres Übereinkommens, ein halbes Jahr lang zögerte, den von seiner Seite erfüllten Vertrag auch ihrerseits zu vollziehen. Was hätte er aber zu der merkwürdigsten aller Merkwürdigkeiten gesagt, die sich einige Jahre nach seinem Tode ereignete? Seine Briefe, die ihm Klara „unter wehmütigen Tränen" am 16. Oktober 1887 „überließ", sind plötzlich wieder da, obwohl er sie, nach dem Kölner Musikfest, zu dem er damals von Frankfurt abreiste, in ein Bündel geschnürt und mit Steinen beschwert, eigenhändig in den Rhein geworfen haben will. So sagte er mir 1887 und bekräftigte es später, in einem analogen Fall, nach dem Tode seiner Schwester, noch einmal zu Herrn und Frau von Miller (1893). „Aus Briefen von Brahms an Klara" ist eine stehende, häufig wiederkehrende Rubrik in Litzmanns Biographie. Die Exzerpte beginnen mit 1854 und enden mit 1896, so daß die Absicht Klaras, welche Brahms vereitelt zu haben glaubte, hinterdrein doch durchgesetzt wurde: neben der aus ihren Tagebüchern geschöpften Biographie Klara Schumanns erscheint, gleichsam im Doppelmedaillon, das Lebensbild ihres Freundes.

Digitized by Google

hatte,[1]) so war es ihm jetzt erst recht ein Leichtes, die von Wüllner angebahnte und eingeleitete Fusion der besseren Elemente der Zukunfts-, Gegenwarts- und Vergangenheitsmusik feierlich zu segnen, und er tat dies mit der Kalchasmiene des Offenbachschen Oberpriesters. Während er sich vor seiner nunmehr zur Vierzahl erweiterten alten göttlichen Dreieinigkeit Wagner-Liszt-Berlioz niederwirft, versetzt er einem hinter ihm stehenden Andersgläubigen einen Fußtritt.

Den Weihrauch bekam Brahms, den Tritt zur großen Genugtuung aller Dreieinigkeitsanbeter — Eduard Hanslick. Der von dem berühmten Kritiker sympathisch begrüßte und eifrig geförderte Anton Dvořák findet als „slavischer Ausläufer der Brahms-Bewegung" keine Gnade vor den Augen des Wagner-Apostels. Das gehörte im Kreise der Teutomanen, in dem sich unter Pohls Ägide von jeher viele höchst verdächtige Arier eindrängten, zum guten Ton. „Hanslick", schreibt er, „fühlt von Zeit zu Zeit das Bedürfnis, jemanden zu ‚erfinden', da er sich mit Wagner und Liszt zu stark — kompromittert hat, und aus der Sackgasse, in die er sich da verrannt hat, nicht mehr heraus kann. Diese Hanslickschen Erfindungen haben nun zumeist das Eigentümliche, daß sie auf die Dauer nicht Stich halten. Brahms bildet natürlich eine Ausnahme." Hier macht Hoplit einen Gedankenstrich, wirft sich in die Brust und schlägt an den hohlen Panzer: „— aber den hat der pfiffige Wiener Professor der Ästhetik auch nicht entdeckt, sondern wir, in der ‚Neuen Zeitschrift für Musik', und zwar vor länger als dreißig Jahren. Daß die Brahms-Frage für uns nicht so wichtig war wie die Wagner-Frage, während das bei Herrn Hanslick umgekehrt war, bildete den Wendepunkt. Jeder erwählte sich seinen Heiligen und wurde nach seiner Fasson selig."

Trotz der von Brahms sorgfältig beobachteten Zurückhaltung wurde seine Beteiligung an dem Tonkünstlerfest von Vielen als eine Art Sühnopfer angesehen, das er den Manen Lisżts und Wagners darbrachte, und als eine reuige Revokation des Protestes, den er 1860 mit Joachim, Grimm und Scholz gegen die „Neudeutschen" und die Weimarer Schule erlassen hatte. Sein

[1]) Vgl. I 207 f. und II 400 f.

Digitized by Google

Erscheinen machte, wie Pohl weiter berichtet, Sensation, und die Wirkung steigerte sich, als er sein Trio (mit Gustav Holländer (Geige) und Louis Hegyesi spielte. Pohl meint, das c-moll-Trio gehöre wohl nicht zu den hervorragendsten Kammermusikwerken von Brahms, es zeige ein gewisses Streben nach leichter Verständlichkeit, nach Popularität, und sei schon beim ersten Hören zu verstehen.[1])

Bülow, der, wie er seiner Frau beichtet, die Schwäche hatte, seiner Tochter Daniela zu Liebe, Liszts „Heilige Elisabeth" mit erleben (erleiden) zu wollen, hielt nur eine Stunde aus. Es wurde ihm so unerhört schlecht zu Mute, daß er beim ersten groben Fortissimo aus dem Saale schlich. „O Maria!" ruft er aus, „es war furchtbar, als meine Ohren den Abgrund meiner Vergangenheit durchmaßen — die scheußlich hohle, gleißnerische Nichtigkeit in ihrer Ganzheit gewahr wurden!"[2]) Beim Kaisermarsch von Wagner konnte er seiner Begleiterin „wiederum den Kummer nicht ersparen, hinauszulaufen". Über dieses Lärmstück sprach Brahms entschuldigend zu Wendt, die Idee, gewissermaßen den Festzug nachzuahmen, ihn dumpf von der Ferne näher kommen, dann die Zurufe des Volkes immer mächtiger anschwellen zu lassen usw. sei freilich eine Verirrung, aber doch die Verirrung eines großen Künstlers. Bei derselben Gelegenheit sagte er, Sachen wie Walkürenritt und Feuerzauber bewiesen eine ganz gewaltige Kraft.

Nach dem glücklich überstandenen Feste vergönnte sich Brahms eine längere Erholungspause bei Beckeraths in Rüdesheim, die ihn mit der Anwesenheit der heimlich durch Eilbotenbrief bestellten Schwestern Spies überraschten. „Der Garten stand in herrlicher Blüte", schreibt Hermine, „der Gärtner brachte frisch betaute Rosenaufsätze, um die Abendtafel zu schmücken. Die Nachtigallen schlugen frisch drauf los, als seien sie zum Empfang extra auf die Erde gesetzt. — Wir warfen noch einen letzten Blick über die so geordneten Empfangsfeierlichkeiten und erwarteten dann die Heimkehrenden hinter einer Zypressenlaube, am Eingang des

[1]) „Musikalisches Wochenblatt" XVIII S. 365 und vorher von S. 340 an.
[2]) Hans von Bülow, Briefe und Schriften VII S. 112 und 114.

Digitized by Google

Gartens. Und als sie endlich den Kiesweg betraten, stürzten wir aus unserm grünen Versteck hervor. Und dann begannen in diesem Paradiesgärtlein ein paar köstliche Tage des musikalischen Einvernehmens. Die neuen und alten Lieder, die jetzt erklangen, bespannten die Seele mit neu klingenden Saiten."

Schöner hätte eine Verlobungsfeier nicht inszeniert werden können. Der so verführerisch Bewillkommnete genoß den Duft der Rosen und den Gesang der Vögel, nebst anderen Annehmlichkeiten des Rüdesheimer Paradiesgärtleins, nur auf den Apfel vom Baume der Erkenntnis wollte er nicht mehr anbeißen: er hatte das Eden seiner Träume längst verscherzt. Unverrichteter Sache fuhr er in die Schweiz zurück. Seine Wiener Hausdame, Frl. Ludovika Vogl, war inzwischen gestorben, und ihr Tod stürzte ihn in arge Verlegenheit. Eine neue Wohnung suchen, eigenes Mobiliar anschaffen, nach fünfzehn in der Karlsgasse friedlich verlebten Jahren aus den ihm lieb gewordenen Räumen ausziehen ins Ungewisse, zu fremden Menschen, die seine Eigenheiten nicht kannten — der bloße Gedanke daran genügte, ihm die Laune zu verderben. Ein anderer hätte vielleicht den traurigen Zwischenfall für einen Schicksalswink angesehen und sich kurz resolviert, eine junge Herrin in die dritte Etage der Nummer 4 heimzuführen. Aber wenn Brahms nicht schon entschlossen gewesen wäre, auf das Glück einer Heirat zu verzichten, so würde ihn der drohende Wechsel seiner äußeren Verhältnisse erst recht in seiner Abneigung bestärkt haben. Unter allen Möglichkeiten, die sich seine geschäftige Phantasie ausmalte, mußte ihn eine solche Umwälzung seiner Lebensführung abschrecken, und zwar desto mehr, je weiter er sich in die Einzelheiten der ihn bedrohenden Lage verlor. Mit ohnmächtigem Ingrimme dachte er an die Unersetzlichkeit der eingeschrumpften, vergilbten alten Jungfer, die mit ihren erloschenen Augen so fürsorglich zum Rechten sah, unhörbar kam und ging — wie ein lebendiges Gespenst, und eben darum der anspruchsloseste, zuverlässigste aller Hausgeister war. Seine schlecht möblierte Junggesellenwohnung war ihm in ihrem verwahrlosten Zustande lieber als die Prunkzimmer eines Palastes, und er hätte sie ebenso ungern mit einer Beletage der Ringstraße vertauscht wie die alte Ludovika mit einer jungen „Hermione ohne O". Die Unruhe

Digitized by Google

seines von so vielen theoretischen Erwägungen und praktischen Bedenken aufgerührten Gemütes wuchs mit der Zahl der Bewerberinnen, die sich für den leer gewordenen Posten bei ihm meldeten. Unvorsichtigerweise hatte Brahms den Wiener Freunden seine Not geklagt, und deren Bemühungen hatten ein förmliches Wettrennen von Repräsentationsdamen und Wirtschafterinnen, geschiedenen Frauen, Witwen und Jungfrauen zur Folge gehabt, denen nur durch die Flucht zu entrinnen war. Aber auch in Thun ließen ihn die Sorgen nicht los, seine Quälgeister bestiegen mit ihm den Dampfer, der ihn nach Interlaken und Merligen führte. Mit Faber korrespondiert er einer Frau Schwärtlein wegen. Er habe sich zwar anderweit eingelassen, das habe sich aber zerschlagen, und daher komme er wieder auf die Witwe zurück. Die Wohnung kenne sie und wisse, daß sie das größte Zimmer mit Vorzimmer und Küche unentgeltlich bekomme, dazu so gut wie allen Boden- und Kellerraum. Als Gegenleistung verlange er nur, daß sie für die nötige Bedienung sorge und ihm die unentbehrlichsten Möbelstücke leihe. Von diesen brauche er sehr wenig, da ihm welche zur Verfügung ständen, wenn er sie haben wollte, vor allem ein gutes Bett, ja keine Garnitur! Sie solle sich der Möbel wegen in keine Unkosten stürzen, aber auch keine so schlechten mitbringen, wie er bis jetzt hatte. Unter Bedienung verstehe er nur die tägliche, gewöhnliche; besonderes Reinmachen, Wäsche usw. zahle er gern extra, und lasse sich überhaupt nicht lumpen. Sechs Tage später, am 17. Juni, hat er sich auf eine andere „bessere“ Witwe besonnen, die ihm Door einmal vorschlug, und Anfang Juli ist von einer dritten „in der Paniglgasse“ die Rede, die Faber zu einer „näheren Verbindung“ mit ihm für geeignet hielt. Zu Wendt aber spricht er von einer deutschen, damals im Orient lebenden unverheirateten Dame, die sich bei ihm auf einen von ihr verfaßten Roman — „Schleier der Maja“ — berufen habe. „Sie scheint sich sehr merkwürdige Vorstellungen von dem zu machen, was ich brauche. Meine Bedürfnisse gehen über Bettmachen und Kleiderreinigen nicht weit hinaus.“ Frau Fellinger, der er bekennen mußte, daß er noch zwei heimliche Witwen, und daß er die ganze Angelegenheit so liederlich wie das Komponieren behandelt habe, obwohl es doch hier auf

Digitized by Google

Wichtigeres ankäme,[1]) sorgte unterdessen mit Frau Professor Oser in Wien für das Nächste. Ihr verdankte er auch die Bekanntschaft mit Frau Celestine Truxa. Die gebildete, feinfühlige und kluge Dame war die berufene und auserwählte Nachfolgerin des Fräulein Vogl. Ihres Ernährers, des in der Schweiz verunglückten Publizisten Dr. Robert Truxa, beraubt, stand sie mit ihren beiden kleinen Söhnen allein in der Welt da und empfahl sich bei einer persönlichen Vorstellung dem Meister als die von ihm gesuchte Persönlichkeit.[2])

Einige Eigenheiten, die für Brahms im Verkehr mit seinen Hausleuten charakteristisch sind, mögen nach Mitteilungen der Frau Truxa, hier ihre Stelle finden. Zu Anfang ihres Zusammenlebens unterzog er das Wirken seiner Haus- und Wirtschaftsgeister einer geheimen Kontrolle, warf Zigarrenstummel und Zündhölzchen ins Zimmer und unter die Möbel, um zu sehen, ob auch gehörig aufgeräumt würde, und ließ, um die Ehrlichkeit der Bedienerin zu erproben, Geld auf dem Fußboden liegen. Er hatte eine Menge von Champagner-, Rheinwein- und Likörflaschen im Keller, die ihm zum Geschenk gemacht wurden, und führte genaues Verzeichnis über seinen Vorrat, der nur für besondere Gelegenheiten und Gäste da war. Einige Male kam es vor, daß Flaschen fehlten, die er zu haben wünschte, und diese Wahrnehmung verstimmte ihn tief, ohne daß er davon gesprochen hätte. Später kam es heraus, daß die Hausmeisterin, der er sich in Ermangelung einer geeigneten Mitbewohnerin schon hatte anvertrauen wollen, die Diebin war. Als sie starb, fand sich ein großes Bund mit Dietrichen nnd Nachschlüsseln bei ihr vor, dazu eine Menge gestohlenen Gutes, das sie den Mietsparteien entwendet hatte. Darüber wurde Brahms sehr vergnügt und machte dem Dienstmädchen ein ansehnliches Geldgeschenk, indem er das Unrecht stillschweigend ausgleichen wollte, das er der von ihm Verdächtigten in Gedanken zugefügt hatte.

---

[1]) Briefwechsel VII S. 256.

[2]) Wie sie sich bei ihm einführte und wie es bei ihrem Engagement zuging, erzählt Florence May im zweiten Bande ihres „Life of Johannes Brahms“ ausführlich, S. 226 f.

Digitized by Google

Wenn an seiner Toilette etwas nicht in Ordnung war, ein Band oder ein Knopf fehlte, legte er den betreffenden Gegenstand obenauf in seiner Schublade und ließ sie ausgezogen offen stehen. Frau Truxa besserte dann den Schaden aus, ohne ein Wort zu sagen; auch er erwähnte die Angelegenheit mit keinem Worte. Da er auf seine Garderobe nur insofern achtete, als er sie nach seiner Bequemlichkeit verfertigt wünschte, kam es vor, daß er in abgetragenen Kleidern ausging, die bei der feinen Welt Anstoß erregten.[1]) Etwas Neues anzuschaffen, konnte er sich schwer entschließen, und Frau Truxa mußte ihm zureden, oder sie bestellte, wenn dies nichts fruchtete, auf eigene Faust den Schneider. Als sie einmal heimlich einen seiner alten Röcke wenden ließ, den sie dann für neu in den Schrank hing, betrachtete er das Werk des Meister Zwirn wie ein Wunder und wollte nicht glauben, daß es sein alter Rock war. Der Schneider hatte seine liebe Not mit ihm, da er selten zum Maßnehmen wie zum Anprobieren zu bewegen war. Deshalb saß ihm auch selten ein Kleidungsstück gut. Am meisten machten die Beinkleider zu schaffen, die er immer so weit hinaufschnallte, daß sie bei den Knöcheln nicht zureichten. Es half nichts, daß der Schneider beauftragt wurde, sie länger und länger zu machen. Brahms zog den Leib bis unter die Achseln in die Höhe und schnitt die Hosen endlich unten mit der Papierscheere ab.

Er verließ damals regelmäßig um 6 Uhr früh das Bett und trank den ganzen Morgen über von seinem Kaffee, den er sich auf der Maschine selbst bereitete, während er am Stehpult (im Bibliothekzimmer) Noten schrieb. So hielt er es in der Stadt. (Auf dem Lande stand er, wie schon an anderen Stellen bemerkt wurde, noch zeitiger auf und ging gleich nach dem Frühstück stundenlang spazieren.) Denn er komponierte, seltene Ausnahmen abgerechnet, niemals im Zimmer oder gar am Klavier, sondern regelmäßig im Gehen. Das Fixieren seiner Kompositionen

[1]) Bei meinem ersten Wiener Aufenthalt im Jahre 1877 war ich eines Frühjahrsanzuges wegen in Verlegenheit. Brahms gab mir die Adresse seines Schneiders, mit der Empfehlung, er arbeite auch für Rottebohm. Der Musikgelehrte trug altväterische, langschößige Tuchröcke von dunkelgrüner oder grauer Farbe und war auch sonst in seinem Äußern das Muster solider Geschmacklosigkeit.

Digitized by Google

geschah erst, wenn er sie vollständig im Kopfe fertig hatte. Was er geschaffen, stand ihm so klar vor Augen und haftete so treu in seinem Gedächtnis, daß er es jederzeit ohne Besinnen niederschreiben konnte, gleichgültig, ob es ein einfaches Lied oder eine komplizierte Orchesterpartitur war.[1])

Von allen wichtigeren Briefen, oft aber auch von bloßen Karten und Billets setzte er Konzepte auf, die er, nach vollendeter Reinschrift, in den Ofen oder in die Tasche steckte. Er tat dies, wie er sagte, der Zeit-, Papier- und Geldersparnis wegen, weil es ihm öfters begegnete, daß er einen fertigen Brief, in welchem ihm irgendein Ausdruck nicht gefiel, beiseite legen und von vorn beginnen mußte. Diese für notwendig erkannte Umständlichkeit trug dazu bei, ihm das Korrespondieren zu verleiden. Häufig ereignete es sich auch, daß ihn ein in großer Eile oder in gereizter Stimmung abgefaßter Brief hinterher reute. Dann schickte er gleich einen zweiten nach, der das vom ersten angerichtete Unheil wieder gutmachen sollte. In seiner Korrespondenz kommen viele solcher Doppelbriefe vor, die sogar manchmal von einem und demselben Tage datiert sind.[2])

Sich mündlich für etwas bedanken zu müssen, war ihm peinlich. Ebensowenig liebte er es, wenn Umstände mit ihm gemacht wurden. Anfangs wartete Frau Truxa mit ihrem Mädchen unten im Hausflur auf ihn, sobald er von Reisen heimkehrte,

---

[1]) Als ich ihm 1885 die Partitur seiner e-moll-Symphonie zurückbrachte, die er mir auf einige Tage geliehen hatte, wartete er schon ungeduldig darauf, band das kostbare Manuskript, von dem keine Abschrift vorhanden war, nach seiner Gewohnheit mit einem Spagatfaden zusammen, um es offen unter Kreuzband als „Geschäftspapiere" an Joachim weiter zu befördern. Entsetzt darüber bat ich ihn, die Sendung wenigstens zu rekommandieren. Da erwiderte er: „Ach was, solches Zeug geht nicht verloren!" „„Wenn aber ausnahmsweise einmal doch?" " „So würde ich die Partitur eben noch einmal schreiben. Übrigens will ich brav sein und meine Sachen künftig rekommandieren." Die Expedition eines Pakets mit vorschriftmäßiger Verschnürung, Siegelung, Begleitadressen und Zolldeklarationen bedeutete für ihn geradezu eine Katastrophe. C. F. Pohl und dessen Nachfolger Mandyczewski nahmen ihm dergleichen in liebenswürdiger Weise gern ab. Doch wollte er die Freunde nur in Ausnahmefällen behelligen.

[2]) Vgl. III S. 169 f. Beilage und Anm.

Digitized by Google

um ihn zu begrüßen. Er empfand dies als übel angebrachte Aufmerksamkeit und ging an seiner Hausfrau vorbei, ohne sie eines Grußes zu würdigen. Gleich darauf aber klopfte er bei ihr an und erkundigte sich nach ihrem und ihrer Kinder Befinden, ohne den Vorfall mit einem Worte zu berühren. Als Frau Truxa zu ihrem tötlich erkrankten Vater reisen und ihre beiden kleinen Söhne der Obhut des Dienstmädchens übergeben mußte, verbat sich Brahms, daß das Mädchen, wie gewöhnlich, die Zimmer aufräumte, mit dem Bedeuten, sie dürfe die Kinder keinen Augenblick allein lassen. Er kümmerte sich auch selbst um die Kleinen, sah nach, wie es ihnen erging, hielt darauf, daß sie ihre Mahlzeiten rechtzeitig einnahmen, daß sie ordentlich zu Bette gebracht wurden usw. Zu Weihnachten beschenkte er sie mit Bilderbüchern, die er aus Widmanns Redaktionseinlauf bezog, und wohnte der Bescherung regelmäßig bei.

Sein wiedergewonnenes Junggesellenheim, in dem er sich bald wohler als je vorher fühlen sollte, wurde zur Schutz- und Trutzfeste und widerstand siegreich allen Stürmen von außen. Der unterirdische Gang aber, der ins Innere seiner Burg zum Herzen führte, wurde schärfer denn je bewacht.

Digitized by Google

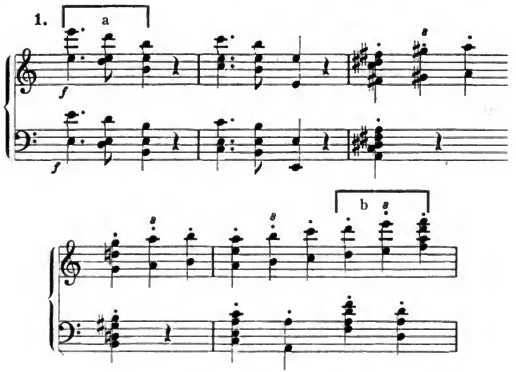
II.

Wir kehren von den Wiener Haushaltungsangelegenheiten nach Thun zu dem Künstler zurück. Im Sommer 1887 war Brahms noch einmal mit Widmann in dem seiner großartigen Aussicht wegen berühmten Alpendorfe Mürren, zu dem damals nur ein bequemer Fuß- und Reitweg hinaufführte. So hoch wie im vorigen Sommer verstieg er sich nicht mehr. Als sie, wie Widmann schreibt, nach Gimmelwald hinabgingen, und die Majestät der gegenüberliegenden tiefbeschneiten Riesen des Hochgebirges den Dichter so überwältigte, daß er den Gedanken aussprach, „wie unmöglich es doch sei, diese Herrlichkeit im menschlichen Gemüt bleibend festzuhalten und etwa durch Poesie und Kunst völlig wiederzugeben", blieb Brahms stehen, sah ihn mit lachenden Augen an und rief: „Daß muß ich schon sagen, Sie sind doch der gröbste Mensch, der mir jemals vorgekommen. Jeder andere, der mit mir solche Alpenspaziergänge ausführte, würde irgend einmal ein artiges Wort anbringen, zum Beispiel: das ist ganz wie in Ihrer dritten Symphonie, oder so etwas. Aber von Ihnen hört man nie etwas dergleichen." Und dazu packte er ihn an der Schulter, schüttelte ihn und lachte in herzlicher Vergnügtheit. „Ein Weilchen nachher", berichtet Widmann weiter, „als wir auf einem Hügel bei Stechelberg ausruhten, meinte er listig dreinschauend: „Wir gefallen mir. Na! Kann man vielleicht so nicht sagen, Sie deutscher Stilist? Sie haben vielleicht noch nie so gehört. Aber besinnen Sie sich nur, ‚es ist ganz korrekt'. Und fröhlich wiederholte er: ‚Wir gefallen mir.'"

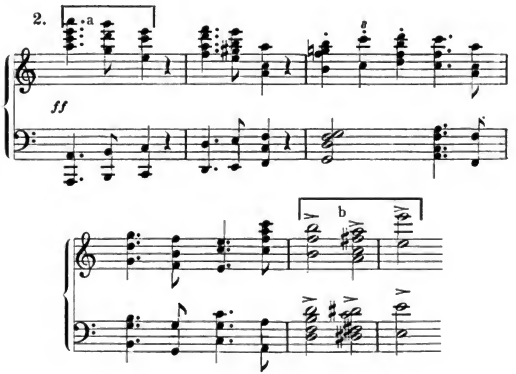
Die Gipfel des Berner Oberlandes steigen vor unseren Augen empor, wenn wir an die Themen des a-moll-Doppelkonzerts für Violine und Violoncell denken. Ihre Schneehäupter glühen im Rosenlicht und spiegeln sich, verklärt von den Tonfluten wie im feuchten Glanz eines stillen Sees. Gewaltig erhebt sich das steil

Digitized by Google

abſtürzende Hauptthema des erſten Satzes, das ſich in den vier Takten der Orcheſtereinleitung präſentiert, wie folgt:

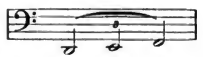


Aber das Thema iſt noch im Werden begriffen; ſeine definitive Geſtalt:

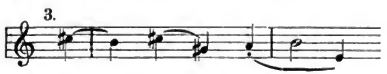


Digitized by Google

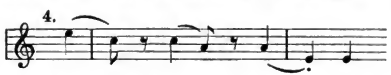
gewinnt es erſt nach den weitausholenden Kadenzen der Soloinſtrumente. Wir werden gleichſam darauf aufmerkſam gemacht, daß Violoncell und Geige es geweſen ſind, die dem Muſikſtück ſeine Form gaben. Ja, wir dürfen in der ſinnbildlichen Auffaſſung noch ein paar Schritte weitergehen. Das Violoncell hat mit der Vergrößerung der letzten Triole 1b:



begonnen „in modo d'un recitativo", als ob es ſich der ſymphoniſchen Anlage bemächtigen wolle, um allein zu herrſchen. Aber die Bläſer intonieren dolce ein neues Motiv, das durch ſeine eigentümlichen Bindungen auffällt:

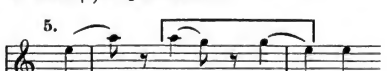


Wo haben wir dergleichen ſchon gehört? Wir erinnern uns an die Orcheſtereinleitung des Viottiſchen a-moll-Konzerts:



und finden es ganz in der Ordnung, daß das Motiv die Violine herbeilockt.

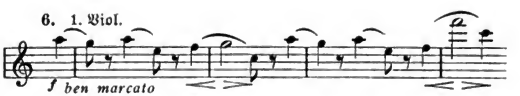
Die Anſpielung auf Viottis Violinkonzert, der eine beſondere Abſicht zugrunde liegt, wird noch deutlicher, wenn man die Fortſetzung der Viottiſchen Introduktion:



zum Vergleich mit dem erſten Takte des Hauptthemas (2a) heranzieht. Die eingeklammerten Noten decken ſich mit dem A G E ſeines Anfangs. Sehen wir dann in der Folge, daß das zuerſt ſo geheimnisvoll wie aus der Ferne der Zeiten erklingende Bläſermotiv (Nr. 3) ſich zum eigentlichen Geſangsthema des Satzes entwickelt (in der Durparallele von a-moll):

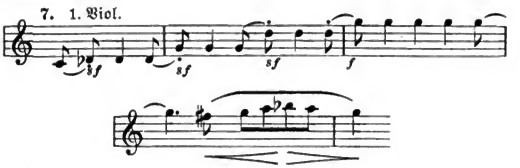
Digitized by Google

6. 1. Viol.



und betrachten wir zugleich die das Thema vorbereitende Übergangsperiode:

7. 1. Viol.



die sich außerordentlich fruchtbar erweist und dem Komponisten auch fernerhin zur Vermittelung von Gegensätzen und Verbindungen neuer Ideen dient — wir erwähnen nur die wunderbar zarte Episode im Durchführungsteile (K in der Partitur) — so finden wir zu unserer Überraschung, daß der großartige erste Satz und mit ihm das ganze Konzert aus jener unscheinbaren Wurzel (5) erwachsen ist, daß es also nebenbei eine Huldigung bedeutet für den durch seine abenteuerlichen Schicksale, noch mehr aber durch seine hohe Meisterschaft berühmten „Vater des modernen Geigenspiels", den Akkompagnisten der unglücklichen Königin Marie Antoinette. Viottis a-moll-Konzert gehörte aber auch zu den Glanzstücken des Joachimschen Repertoires und war ein Liebling von Brahms, ein Stück, das ihm zeitlebens nachging. Schon 1867 schrieb Joachim, als er mit Brahms ihrer Wiener Konzerte wegen verhandelte: „Anfangen will ich mit Deinem Viottischen Konzert."[1]) In der Idee des Komponisten sollte die Erinnerung an die glücklichen Zeiten des Zusammenwirkens mit Joachim ihm den verlorenen Freund seiner Jugend wiedergewinnen helfen, und das Violoncell sich dabei als gefälliger Vermittler anbieten, das ganz persönliche Violoncell Robert Hausmanns, der den Meister um ein Konzertstück für sich gebeten hatte.

[1]) Vgl. Andreas Moser: „Brahms' Briefwechsel mit Joachim" I 220, II 40.

Digitized by Google

Die Geschichte des Werkes nebst dem Gedankengange des Komponisten ist für einen Wissenden in der Introduktion des Konzertes niedergelegt, und er mochte sie herauslesen, wenn sein Spürsinn so weit reichte. Vielleicht war Brahms diesmal glücklicher mit seinen Aufmerksamkeiten als bei seinem a-moll-Quartett.[1]) Bei der rezitativischen Auseinandersetzung zwischen den Soloinstrumenten mit dem Orchester und dem hinter ihm stehenden Meister wird das Violoncell zur Raison gebracht. Es muß sich belehren und überzeugen lassen, daß es allein mit der Aufgabe, die seiner harrt, nicht fertig würde, daß ein Violoncellkonzert nicht nur für das monotone Instrument, sondern auch für den Zuhörer eine harte Zumutung bedeutet, daß es gar nichts Gescheiteres tun könne, als gemeinschaftliche Sache mit der ihm überlegenen Violine zu machen. Zwar gibt das Violoncell nicht gleich nach, sondern sucht durch ein Wettspiel mit der Violine seine Ebenbürtigkeit zu erweisen; aber gerade hierbei entdecken beide Instrumente, daß sie einander vortrefflich aushelfen und zu einer achtsaitigen Riesengeige ergänzen können. Diese tritt dem Orchester als vollkommene Bundesgenossin zur Seite und bietet gewissermaßen Ersatz für die Symphonie, welche der Komponist ihm vorenthält. Denn gleich dem Jugendwerke des Meisters, dem d-moll-Konzert für Klavier, ist das Doppelkonzert aus ursprünglich symphonischen Gedanken hervorgegangen. Das Material zu einer fünften Symphonie war vorhanden. Dem freundlichen äußeren Anstoß nachgebend, der einem Bedürfnis seines Herzens begegnete, hat Brahms das Werk daraus geformt, das einzig in seiner Art dasteht und, während es auf ältere Traditionen zurückzugreifen scheint, der Konzertmusik neue Ziele steckt, unbetretene Wege eröffnet.

In Sebastian Bachs „Concerts avec plusieurs instruments“ erkennt das Doppelkonzert seine legitimen Voreltern. Von ihnen führt eine Linie direkt zu ihm herab, an den Double-, Tripel- und Quadrupelkonzerten der Mozart, Beethoven und Spohr vorbei, die sie kaum flüchtig streift. Während die Klassiker die „Konzertante“ pflegten, welche das Orchester den Solostimmen untergeordnet wissen will, hat Brahms wie Bach den vollkommenen Ausgleich

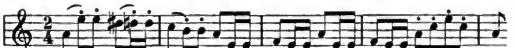
[1]) Bd. II S. 444 ff.

Digitized by Google

zwischen beiden Mächten gefunden, und da der moderne Meister ihn mit modernen Mitteln vollzieht, so mußte er eine neue Form schaffen, die das Konzert in der Symphonie oder die Symphonie im Konzert aufgehen läßt. Nicht sowohl die selbständige Mitwirkung des Orchesters, die Mozart schon im Titel seiner „Konzertanten Symphonie" für Violine und Violoncell mit Begleitung von kleinem Orchester anzeigt, als vielmehr die Stellung, welche die Solostimmen dem Instrumentalkörper gegenüber einnehmen, kommt hier zuvörderst in Betracht. Mit weit größerer Berechtigung als die beiden Klavierkonzerte von Brahms könnte man sein Doppelkonzert eine Symphonie mit konzertierenden Stimmen nennen, ohne darum das Eigentümliche seines Wesens zu erschöpfen.

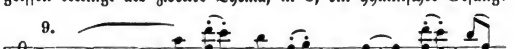
Symphonisch an dem Konzert ist auch die reiche Ausstattung des Finales und seine dem Rondo ebenso zustrebende wie ausweichende Form, die durch eine im zweiten Teile des Vivace non troppo kriegslustig aufmarschierende Episode heroischen Charakters (in F) erweitert wird. Das vom Violoncell intonierte Hauptthema, das eine weinerliche Miene aufsteckt und sich zur Fröhlichkeit erst ermuntern lassen muß:

8. (In der tieferen Oktave.)



scheint einem Rondo entgegenzutänzeln, und die Violine, welche den Gefährten im elften Takte ablöst, verstärkt den Eindruck. Aber das Orchester lehnt die in Konzerten besonders beliebte Form entschieden ab und gestaltet durch sein energisches Aufgreifen des Themas dessen Charakter männlicher. „Landgraf! Werde hart!" In Doppelgriffen erklingt als zweites Thema, in C, ein hymnischer Gesang:

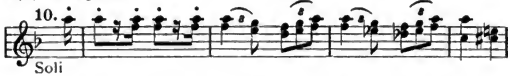
9.



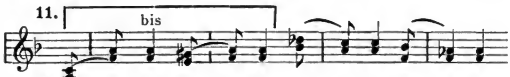
Das Ensemble der Solostimmen wird von pizzizierenden Violoncellen begleitet. Sie bezeigen Lust, mit der Rückkehr zum Hauptthema (8) sich für das Rondo zu erklären — da besinnen sie sich

Digitized by Google

plötzlich eines andern, und die zuvor angedeutete kriegerisch gestimmte Episode beginnt:



Ein Sätzchen im Satze, führt sie ihre eigenen süßen Nebengedanken mit sich:

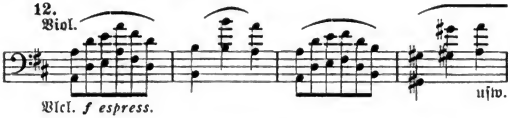


in denen wir eine Variante der Übergangsperiode aus dem ersten Allegro (Nr. 7) begrüßen. Die Solostimmen umschmeicheln die Melodie mit zarten Triolen, nehmen sie den Klarinetten ab und bringen sie dann unbegleitet erst recht zur Geltung. An eine gedrängte Repetition des ersten Satzteiles, der nach A-dur übergeht, schließt sich in gemäßigterem Tempo abermals eine Episode an mit Veränderungen früherer Motive, bis mit tempo primo die eigentliche kurze Koda eintritt, die das Werk in fröhlichem Dur beendet.

Es versteht sich bei Brahms von selbst, daß das figurale Gerank der Solostimmen, das den Spielern erlaubt, sich als virtuose Techniker hervorzutun, ohne gerade mit verblüffenden Kunststücken zu brillieren, nicht frei in der Luft schwebt, sondern thematisch gebunden ist. Nicht immer liegt die Melodie an der Oberfläche, sondern will gesucht und herausgearbeitet werden, ganz wie in den Solosonaten von Bach. Erster Satz und Finale sind mit einer unglaublichen Fülle akkordischer und melodischer Figuration bedacht, die sich in der Zusammenstellung und Berechnung verschiedener Möglichkeiten zu erschöpfen sucht. Gegen die planvoll geordnete verwickelte Unruhe der Außensätze sticht das von ihnen eingeschlossene und wie ein stilles Gartenland gehegte einfache Andante in D höchst wirksam ab. Mit Empfindung gesättigt, die alles Leidenschaftliche überwunden hinter sich weiß, atmet das verhältnismäßig kurze liedförmige Durstück den Gottesfrieden einer reinen Seele. Ein eigenes Gesetz der Symmetrie waltet über dem sich in runden Bögen auf- und abschwingenden Gesange der Soloinstrumente. Die Violine

Digitized by Google

bewegt sich in der Bratschenlage, um eine Oktave höher als das mit ihr all' unisono verbundene Violoncell, so daß die Täuschung, eine einzige Riesengeige zu hören, vollkommen ist. Auf sechs Achtel folgen taktweise immer drei Viertel, nur im (wiederholten) vorletzten Takte, der zur Tonika kadenziert, wechseln vier Achtel mit einem Viertel. Es klingt



Die Violinen und Violoncelle des Orchesters gehen in den ungeraden Takten mit den Solisten, während in den geraden erst die Streicher, dann auch die Holzbläser für die harmonische Ausfüllung der Akkorde sorgen. Zwischen den schlanken Säulen der offenen Galerie leuchten und duften die Blumen. Ein zarter Mittelsatz in F, der sich von dem bisher beobachteten Gesetz der Symmetrie loslöst, führt mit einer lieblichen Kadenz in Doppelgriffen und Trillern zum ersten Teil zurück und stellt das Material für den piano verhallenden Schluß bei. Nicht übersehen sei die meisterhafte Instrumentation des Werkes, die, was ihre Klangwirkung betrifft, mit der der e-moll-Symphonie wetteifert. Dem Streichquartett wird auch hier stellenweise durch Teilung der Stimmen erhöhter Glanz verliehen, und die tieferen Saiteninstrumente tragen besonders dazu bei, den Hintergrund für die Soli zu färben und abzutönen. Überall wurde auf den Zusammenklang der Prinzipalstimmen mit dem Orchester sehr genau Bedacht genommen. Trotz vieler und erheblicher Schwierigkeiten, die den Durchschnittsvirtuosen einschüchtern, sind Violine und Violoncell mit außerordentlicher Rücksicht behandelt, und Joachim und Hausmann fanden nicht viel an ihren Partien auszusetzen, „höchstens vier bis fünf unbedeutende Änderungen von Violinstellen" hielt Joachim für nötig, und über die Stricharten der Passagen, über die sich Brahms nicht klar werden konnte, wurde von ihm mit Hausmann beraten. Sein Mangel an praktischer Erfahrung hatte ihn allzu kleinmütig gemacht. Mitte August zeigte er Klara Schumann die Vollendung seines Doppel-

Digitized by Google

konzerts als „drollige“ Neuigkeit an: „Du kannst Dir wohl vorstellen, was man in dem Fall alles angeben kann — aber stelle es Dir nicht zu sehr vor. — Ich habe das hinterher auch gedacht, aber da war's fertig. Ich hätte den Einfall an sich jemandem abtreten sollen, der die Geigen besser kennt als ich. (Joachim hat das Schreiben ja leider aufgegeben.) Es ist doch etwas anderes für Instrumente zu schreiben, deren Art und Klang man nur so beiläufig im Kopf hat, die man nur im Geist hört — oder für ein Instrument schreiben, das man durch und durch kennt, wie ich das Klavier, wo ich durchaus weiß, warum ich so oder so schreibe. Nun, wir wollen's abwarten.“

Das Werk erfüllte seinen Zweck nach mehreren Seiten hin: es bereicherte, wie schon gesagt, die Konzertliteratur mit einer Kostbarkeit ersten Ranges, stellte die Künstler vor neue lohnende Aufgaben und gewann dem Komponisten den Freund seiner Jugend wieder. Daß Brahms dem Doppelkonzert stillschweigend, aber bewußt die versöhnende Friedensmission zugeteilt hatte, unterliegt für uns keinem Zweifel. In dieser unserer Meinung lassen wir uns keineswegs beirren durch eine Äußerung des Meisters, die leicht mißverstanden werden könnte. Am 22. August schreibt Brahms seinem Verleger: „Dann muß ich Ihnen doch meine letzte Dummheit melden. Das ist nämlich ein Konzert für Geige—Cello! Namentlich meines Verhältnisses zu Joachim wegen, wollte ich immer die Geschichte aufgeben, aber es half nichts. In künstlerischen Sachen sind wir ja zum Glück immer im freundlichen Zusammenhang geblieben; ich hätte aber nicht gedacht, daß wir je noch einmal persönlich zusammenkommen würden. Eine kurze, ihm alle Freiheit lassende Mitteilung griff er aber so erfreut und begierig auf, daß ich jetzt richtig das Stück mit ihm und Hausmann nächstens am Klavier zunächst versuchen werde. Vermutlich in Frankfurt. Wüllner rechnet für den 18. Oktober auf das Konzert. . . .“ „Qui s'excuse, s'accuse“ möchte man sagen. Brahms war viel zu stolz und auch zu klug, um dem mit Joachim tötlich verfeindeten Simrock die geheime Hand zu zeigen, die sich noch einmal aus dem neuen Verlagswerke dem Gekränkten entgegenstreckte. Im Gegenteil tut er so, als habe er Joachim gerade bei diesem Werke nicht gut

Digitized by Google

umgehen können, nachdem er es seinetwegen beinahe nicht komponiert hätte (!!). Er will es ihm mehr pro forma mitgeteilt haben, und sei dann in hohem Grade überrascht gewesen, daß Joachim so erfreut und begierig zugriff.

Aus dem Briefwechsel Brahms-Joachim sind wir besser unterrichtet. In der von Brahms erwähnten „kurzen Mitteilung" vom 19. Juli, wünscht er sich „herzlich" Joachims Interesse, und zwar für einen vorerst gar nicht näher bezeichneten Gegenstand künstlerischer Art. Am 24. folgt das Bekenntnis, er habe derzeit den Einfällen zu einem Konzert für Violine und Violoncello nicht widerstehen können, so sehr er es sich auch immer wieder auszureden versuchte. Alles mögliche an der Sache sei ihm gleichgültig, bis auf das eine, wie Joachim sich dazu verhalten werde. „In aller Herzlichkeit und Freundlichkeit" bitte er, daß Joachim sich nicht im geringsten geniere. Wenn er ihm eine Karte schicke, auf der einfach steht: „Ich verzichte", so wisse er sich selbst alles weitere und genug zu sagen. Dann heißt es: „Sonst fangen meine Fragen an: Willst Du eine Probe davon sehen? Ich schreibe jetzt gleich die Solostimmen zusammen; magst Du Dir mit Hausmann die Mühe geben, sie auf ihre Spielbarkeit anzusehen? Könntest Du daran denken, das Stück gelegentlich irgendwo mit Hausmann und mir am Klavier zu versuchen und schließlich etwa in irgendeiner beliebigen Stadt mit Orchester und uns? ... Ich sage nicht laut und ausführlich, was ich leise hoffe und wünsche ..." Konnte Joachim die kurze Mitteilung bei dem Interesse, das er trotz ihres Bruches fortdauernd an Brahms' Kompositionen genommen hatte, so wenig ignorieren wie die Sendungen und Begleitbriefe in den letzten Jahren, die zu keiner persönlichen Annäherung geführt hatten, so gewann er es jetzt erst recht nicht über sich, dem reumütigen Freunde, der ihm bei seiner letzten Anwesenheit in Berlin (Januar 1884) aus dem Wege gegangen war,[1]) Gleiches mit Gleichem zu vergelten, sondern willigte in die ihm von Brahms gemachten Vorschläge ein, da er merkte, daß Brahms ihn brauchte. Die Zusammenkunft fand nicht in Frankfurt, wie anfangs beabsichtigt, sondern in Baden-Baden statt.

[1]) Vgl. Briefwechsel VI 197 f.

Digitized by Google

Brahms befand sich nach der glücklich eingeleiteten Freundschafts-Entrevue in einer anhaltenden Feiertagslaune. Am 7. August hatte er mir nach Salzburg geschrieben:

„Haben Sie recht von Herzen Dank für Ihren heutigen gar lieben und freundlichen Brief. Den ganzen Sommer wollte ich Ihnen schreiben; Sie brauchen ja nur an Ihre liebe Frau zu denken, um es gewiß zu glauben.

Nun ist es mir eigentlich lieb, daß es nicht geschehen, denn man hört doch lieber von bereits überstandenem Schlimmen.[1]) Aufs dringendste aber bitte ich jetzt, halten Sie Ihre schöne Idee fest und kommen hierher, wenn ich Ihnen raten darf, direkt hierher. In dieser Zeit ist das Herumfahren in der Schweiz nicht gerade angenehm, ich bin aber überzeugt, Thun wird Ihnen gefallen. Sie können behaglich wohnen und leben und von hier aus leicht die schönsten Partien machen.

Mein Textdichter[2]) hat auch für den Sommer eine reizende Wohnung hier am See (in Merligen). Ich fahre morgen hinaus und werde ihm Ihre schöne Absicht mitteilen.

Wollen Sie nun hier in einem ersten Hotel wohnen mit Engländern und table d'hote? ‚Bellevue' und ‚Thuner Hof' sind vortrefflich. Oder mögen Sie es im gemütlichen ‚Freienhof' versuchen, wo gerade jetzt z. B. Reinecke aus Leipzig und Direktor Wendt aus Karlsruhe wohnen? Dort (und mancher Orten) können Sie behaglich im schönen Garten für sich (und mit mir) essen. Gefällt's Ihnen nicht, so können Sie ja andres suchen; aber bestellt muß werden! Also geben Sie bald Auftrag, was und für wann ich Ihnen reservieren lassen soll!

Ich bin wirklich ganz ungemein vergnügt über Ihren Brief und die unerwartete Freude, Ihre liebe Frau und Sie den Sommer zu sehen!

Es ist ahnungsvoll von Ihnen, daß Sie fleißig Geige üben — ich kann's den Winter gebrauchen!

Der Marsala im ‚Freienhof' ist sehr gut, und die Kleinen

[1]) Meine Frau hatte sich von einer gefährlichen Krankheit erholt, und wir planten, der Luftveränderung wegen, einen Ausflug ins Berner Oberland.

[2]) Scherzhafte Bezeichnung für Widmann, die auf die Zeitungsente anspielt, Brahms komponiere eine Oper.

Digitized by Google

bitte bestens zu grüßen, und so auf fröhliches Wiedersehn Ihr J. Brahms."

Dieser liebenswürdige Brief versprach nicht zu viel. Brahms tat, als wären wir seine Gäste, für deren Bequemlichkeit und Unterhaltung er in Person besorgt sein müsse. Er erwartete uns an der Bahn, half das Gepäck tragen, geleitete uns zum „Freienhof" in die hübschen Zimmer, die er für uns ausgesucht hatte, und führte uns dann in seine eigene Wohnung. „Schade, daß Sie nicht einen Tag früher gekommen sind", sagte er zu mir, „da hätte ich Ihnen zeigen können, was da drin ist." Er wies auf ein verschnürtes Paket, das auf dem Tische lag. „Joachim wartet bereits mit Schmerzen darauf, und wir wollen es zusammen zur Post bringen." Es war das Doppelkonzert, das nach Wien an den Notenschreiber ging. „Sie werden es noch früh genug im Winter hören", fuhr er fort, „bei geschlossenen Fenstern musiziere ich nicht, und bei offenen geht's nicht, der Leute wegen." Während unseres Aufenthalts in Thun ließ er dann alle Minen springen und alle Künste spielen; wir mußten das Schloß besichtigen, durch die Bächimatt spazieren, den Friedhof in Scherzligen mit dem Blick auf das „Inseli" in Augenschein nehmen, aber auch einer „Fledermaus"-Vorstellung im Berner Schänzlitheater beiwohnen und unser Glück bei den petits chevaux versuchen. Da konnten wir uns von der „besonnenen Leidenschaft" überzeugen, mit der Brahms dem Hasardspiel ergeben war, wenn es die Gelegenheit mit sich brachte. Er setzte etwa zehnmal hintereinander sein Frankstück, bald auf dieses, bald auf jenes der rennenden Pferdchen, ohne auch nur ein einziges Mal mit ihm das Ziel vor den andern zu erreichen. Dann hörte er auf zu spielen, eiferte aber meine Frau desto dringender an, keine Tour zu versäumen, und war außer sich vor Erstaunen, daß sie so oft gewann, obwohl sie immer denselben Schecken favorisierte. Im Schänzlitheater war er der dankbarste aller Zuhörer und hätte sich als Claqueur verdächtigt, wenn er nicht den Sängern und dem Publikum schon bekannt gewesen wäre. Trotz der mittelmäßigen Aufführung, die von einem, das Orchester vertretenden Pianino aus dirigiert wurde, übten die sprühenden Melodien unseres Freundes Johann Strauß ihre

Digitized by Google

elektrisierende Wirkung auf die Empfänglichen aus, und wir ließen dann den „Wiener Jean“ beim Marsala im Wirtsgarten hochleben.

Zu Widmann wurden wir für Sonntag, den 19. August, nach Villa Beata in Beatenbucht bei Merligen, durch eine im Kurialstil abgefaßte humoristische „Vorladung, gegeben auf unserer Burg Nachtstall“, eines uns zugeschobenen Verbrechens wegen, zitiert. Brahms war in aller Frühe vorausgeeilt, und als wir mit Geheimrat Wendt gegen 11 Uhr zu Wagen anfuhren, brannten Widmann und Brahms abwechselnd Pöllerschüsse ab und erhoben ein fürchterliches Geschrei. Brahms stellte uns dann der Hausfrau und den Töchtern vor, wobei er das jüngere Fräulein Johanna, damals ein munteres, reizendes Backfischchen, seine Braut nannte. In der „Vorladung“ war uns gesagt worden, daß wir samt dem uns vom Gericht beigelegten Advokaten Dr. Johannes Brahms „zu einem schauderhaft ländlichen Mittagsmahl“ würden verurteilt werden, „geeignet, uns nicht bloß die begangenen Sünden verbüßen zu lassen, sondern auch noch alle in Zukunft zu begehenden.“ Selbstverständlich war es ein Essen, wie es „in Josephs Palast gehalten wurde zur Freude des B.“,[1]) und da es auch an den dazugehörigen Getränken nicht fehlte, so geschah es nach dem Worte des oben angeführten Chronisten. Brahms wußte sich nicht zu fassen vor Übermut und braute aus verschiedenen auf dem Tische stehenden Wein- und Likörsorten einen höllischen Mischmasch zusammen, den er, da niemand trinken wollte, allein austrank. Gleichwohl kamen wir in guter Verfassung wieder im „Freienhof“ an und setzten dort das unterbrochene Opferfest bis spät in die Nacht hinein fort.

Mit Wendt, der einen seiner ehemaligen Schüler, Studiosus Manz, als Reisebegleiter bei sich hatte, und Widmann wurde viel über Opernstoffe und deren Bearbeitung hin- und hergesprochen und -gestritten. Brahms hatte seine Opernpläne zwar bereits ad acta gelegt, interessierte sich aber nichtsdestoweniger für andere, von denen der Textdichter der „Bezähmten Widerspenstigen“ immer einige in petto hatte. Er arbeitete damals

[1]) Widmann: „Erinnerungen“ S. 76.

Digitized by Google

gerade an dem „Steinernen Herzen“ (nach dem Märchen von Wilhelm Hauff) für Ignaz Brüll, und Brahms, dem er einen Teil des Librettos zeigte, wollte ihm allen Ernstes einreden, daß Peter Munk, der junge Kohlenbrenner aus dem Schwarzwalde, von dem Augenblick an, da er sein Menschenherz an ein steinernes vertauscht hat, gar nicht mehr singen dürfe, so daß der Held der Oper für anderthalb Akte hätte mundtot gemacht werden müssen, falls der Ärmste nicht etwa bis zur Wiedererlangung seines Herzens als Sprecher sein dramatisches Fortkommen suchen wollte. Widmann hatte Mühe, Brahms davon zu überzeugen, daß, da alle Personen der Oper singen, das Singen nur die supponierte Form des Sprechens sei, und daß infolgedessen auch ein der menschlichen Empfindungen Beraubter sich in Tönen äußern könne. Aber er fühlte sich doch von dem, was Wahres dem verblüffenden Einwurf zugrunde lag, getroffen und fand ein effektvolles Auskunftsmittel, indem er den Bariton vom lyrischen Gesang ausgeschlossen und auf dramatisches Arioso gesetzt wünschte. . . .

Über Brahms schrieb Widmann am 15. September 1887 an Brüll: „An diesem großen Menschen ist nicht nur der Genius des künstlerischen Könnens herrlich, sondern auch der treue Charakter, der nicht eine Faser von Unlauterkeit duldet. Daher auch diese kindliche Heiterkeit bei so ernstem Schaffen. Und wie bescheiden er, bei allem Bewußtsein sicheren Könnens, über seine Sachen denkt und fühlt! So sagte er z. B. letzten Montag, als ich ihn am Morgen fragte, ob er gut geschlafen habe, er schlafe in der Regel nur in den Nächten schlecht, welche einer Aufführung eines seiner Werke folgen. Und zwar sei die Aufgeregtheit nicht durch das Wohlgefallen an seinem Werke hervorgerufen, sondern durch die alsdann stark sich aufdrängende Empfindung, wieweit wieder seine Leistung hinter seinem Wollen zurückgeblieben sei. Und ein andermal äußerte er, er hätte wohl heiraten mögen, um, wie Mozarts Vater, vielleicht einen Sohn voll Genie zu haben, auf den er all sein Wissen in musikalischen Dingen hätte übertragen können, damit der Sohn dann wirklich das hätte werden können, was ihm (Brahms) zu werden versagt geblieben.[1])

[1]) Vgl. I 329 Anm.

Digitized by Google

Solche Äußerungen, von ihm mit innigem Ausdruck und oft mit einer Art Rührung im ganzen Gesicht vorgebracht, lassen einen tiefen Blick in das Herz dieses Mannes tun, der oft manchem hart oder absprechend erscheint. Es mag sein, daß ihn wenige Mitlebende befriedigen; aber jedenfalls kritisiert er diese nicht schärfer als sich selbst."

In demselben Briefe meldet Widmann, daß Brahms nächstens nach Baden-Baden abreisen werde, um mit Joachim und Hausmann sein in Thun komponiertes Konzert zu probieren. Frau Schumanns wegen, die zuhören wollte, hatten sie den Termin ihrer Zusammenkunft solange hinausgeschoben, daß auch in Köln eine Orchesterprobe möglich gewesen wäre. Von Gustav Manz, dem obenerwähnten jungen Tischgaste im Restaurationsgarten des „Freienhofes", besitzen wir eine Schilderung der ersten Probe.[1]) Er war von Wendt nach Baden-Baden mitgenommen worden und schreibt: „Brahms hatte einen kleinen Kreis von Bekannten eingeladen, der ersten privaten Versuchsaufführung seines Konzerts für Violine und Cello beizuwohnen. Es war an einem herrlichen Septembermorgen,[2]) als sich die Geladenen in dem Saal ‚Louis quinze' des Badener Kurhauses zusammenfanden. Mit Wehmut gedenke ich heute jener Stunde, denn wie ihr Veranstalter haben sich schon gar manche der Hörer von damals dem großen Todesreigen angeschlossen! Das Badener Kurorchester hatte sich dem Meister mit Freuden zur Verfügung gestellt, und als Brahms den Saal betrat, gab der wackere Kapellmeister Könnemann diesem Gefühl Ausdruck. Die Musiker, zum Teil hervorragende Künstler, empfanden es als Erquickung im gleichmäßigen Tagesdienst, einmal unter Brahms' Leitung zu spielen. Joachim und Hausmann waren als Solisten herbeigeeilt, und in der ersten Reihe der zwanglos sitzenden Hörer bemerkte man die ehrwürdige Gestalt einer Greisin, die der Schimmer ewiger Künstlerjugend umwebte — Frau Klara Schumann. Vor ihr auf einem Notenpult lag die Handschrift des neuen Werkes, und als kleine Nebensonnen saßen ihr zur

[1]) „Brahms-Erinnerungen." Feuilleton des „Pester Lloyd" vom 11. April 1897.

[2]) 23. September. Der ersten Orchesterprobe waren mehrere Klavierproben vorangegangen.

Digitized by Google

Linken und Rechten der bieder gutmütige Vinzenz Lachner und der orientalisch bewegliche Komponist Jacques Rosenhain. Um diese Mittelgruppe scharten sich noch ein oder zwei Dutzend Herren und Damen, meist musikalischen Berufs. Da sah man eine Tochter der Frau Schumann, ferner die bildschöne Enkelin Felix Mendelssohns, den Cellisten Hugo Becker, den Geheimrat Wendt, Professoren des Stuttgarter Konservatoriums, Hofmusiker aus Karlsruhe. Dazwischen trippelte ein graues Männchen hin und her, bald da, bald dort in seinem geliebten Sächsisch witzige Bemerkungen hinwerfend, Richard Pohl, der älteste Parteigänger Richard Wagners, das musikalische Faktotum der Bäderstadt. Wie er sich wohl bei den ‚Brahminen' gefühlt haben mag? Ich erinnere mich leider nicht mehr an sein Urteil über das Konzert, das zweimal hintereinander unter Brahms' energischer Leitung gespielt wurde und dem Tondichter nebst dem rauschenden Freundesbeifall einen Orchestertusch einbrachte. Meine eigenen Aufzeichnungen aus jener Zeit verraten, daß mir das Werk ziemlich fremd blieb, und nur der Mittelsatz mit seinem innigen Melisma gleich das Herz bewegte" . . .

Ähnlich wie Manz ist es, bis in das neue Jahrhundert hinein, auch andern ergangen; das ebenso großartige wie liebliche Musikstück wurde anfangs total mißverstanden oder doch keineswegs nach Gebühr gewürdigt. Selbst ein paar so bedeutender und mit Brahms nahe vertrauter Künstler wie Joachim und Hausmann blieben dem Konzert beim öffentlichen Vortrage das Letzte schuldig, und da bei Brahms das Letzte immer das Beste ist, so teilte das op. 102 das Schicksal seiner meisten Kompositionen: man bekam es nur selten und bis in die neueste Zeit hinein nicht so zu hören, wie es von seinem Schöpfer empfunden und gemeint war. Mandyczewsky hat es aus Brahms' eigenem Munde, daß er nach dem Doppelkonzert, von der ungewöhnlichen Arbeit angeregt, ein zweites Werk dieser Art begann. Er meinte, erst jetzt könne er ein solches Konzert schreiben, erst jetzt fühle er sich darin geübt. Der geringe Erfolg seiner Komposition aber schreckte ihn ab, die ausübenden Künstler griffen nicht danach, und so meinte er, man brauche kein zweites, da schon das erste niemand spielen wolle.

Digitized by Google

Auf der Reise von Thun nach Baden-Baden mußte Brahms in Freiburg i. Breisgau übernachten. Er erinnerte sich, daß Ernst H. Seyffardt, der als zweiundzwanzigjähriger Jüngling 1881 von Grüters nach Wien an ihn empfohlen worden war und dort ein Semester Musik studierte, seit kurzem als Dirigent der Liedertafel in Freiburg lebte, und da er wußte, daß er den Komponisten eines ihm gewidmeten „Schicksalsgesanges" mit dem unverhofften Wiedersehen auf das angenehmste überraschen würde, so hatte er ihn auf einer Postkarte zum Frühstück ins Hotel bestellt, die sehr späte Stunde seiner abendlichen Ankunft aber verschwiegen. „Daß ich nicht erst das Frühstück des andern Tages abwartete", berichtet der zum Professor und Leiter des Neuen Singvereins in Stuttgart Avancierte dem Verfasser, „sondern Brahms bereits am Abend vorher am Bahnhof empfing, war eigentlich selbstverständlich. Bis tief in der Nacht saßen wir noch zusammen auf der Terrasse des Zähringer Hofes. Brahms lud mich ein, mit nach Baden-Baden zu fahren und sein neues Doppelkonzert anzuhören. Ich war leider durch eine Probe in meinem Verein verhindert. Am nächsten Morgen holte ich Brahms, der um 10 Uhr weiter reisen mußte, schon vor 7 Uhr ab und geleitete ihn zunächst in das herrliche Freiburger Münster. Dasselbe, was Widmann in seinen Brahms-Erinnerungen mitteilt, ereignete sich auch hier: Brahms ging an das Weihwasserbecken, tauchte die Hand ein und schlug das Zeichen des Kreuzes, als wäre er gläubiger Katholik. Als ich mich hierüber verwunderte, erklärte er, als Protestant bei Andersgläubigen nicht störend auffallen zu wollen." Brahms bestieg dann noch den Schloßberg und besichtigte die dort gelegene Wohnung Seyffardts. An sich unbedeutend, trägt doch die kleine Reiseepisode zur Charakteristik des guten Menschen bei, der unter allen Umständen auch immer ein guter Kollege war und sich lebhaft für jedes ihm sympathische Talent interessierte.

Die Badener Proben erwiesen sich als sehr nötig; denn Brahms nahm noch Änderungen in der Partitur vor, die er Wüllner in die Stimmen eintragen zu lassen bat. Ihm hatte er die erste Aufführung des Werkes für das erste Gürzenichkonzert zugesagt. Anstatt noch einmal in sein Schweizer Quartier zurückzukehren, fuhr er von Baden-Baden direkt nach Wien und kam

Digitized by Google

am 28. September in seiner neu eingerichteten Wohnung bei Frau Truxa an. Das erste war, daß die aufmerksame Hauswirtin eine kostbare rote Sammetmöbelgarnitur, mit der sie ihren vornehmen Zimmerherrn zu ehren meinte, sogleich wieder entfernen mußte, da sich Brahms, auch in dieser Beziehung der Antipode Wagners, einen solchen Luxus nicht gefallen ließ. Erst dann fühlte er sich in den alten Wänden, denen die einfache Kunst des Anstreichers zu gefälligem Äußern verholfen hatte, wieder behaglich, und es berührte ihn wohltuend, an allen Ecken und Enden zu merken, daß jetzt ein jüngerer und lebendigerer Sinn weiblicher Ordnungs- und Schönheitsliebe über dem Frieden seiner Einsamkeit waltete. Viel war er in den ihm bis zur Kölner Reise noch zugemessenen Tagen nicht zu Hause. Ein wunderbarer Nachsommer, der die rauhe Jahreszeit in den mildesten Frühling verkehren zu wollen schien, indem er die Bäume frisch ergrünen ließ, erlaubte ihm, seine Mahlzeiten im Freien einzunehmen, und die blühenden Kastanien lockten ihn Tag für Tag hinaus in den Prater. Gekräftigt war sein Lebensgefühl aus den trüben Fluten der Leidenschaft aufgetaucht, und sein schöpferischer, heiter klarer Geist glaubte sich einen zweiten Frühling im Herbste versprechen zu dürfen. Daß er den vom Tode erstandenen Freund Billroth unter den Lebenden wieder begrüßen und dem begeisterten Empfange beiwohnen konnte, den die Studenten in der Universität ihrem geliebten Lehrer bereiteten, gereichte ihm zu ganz besonderer Freude.

In Köln wurde Brahms von Geheimrat Schnitzler erwartet, bei dem er, zum zweiten Male im selben Jahre, abstieg. Für die genossene Gastfreundschaft bedankte er sich mit einer glänzenden Matinee, die er mit Joachim, Hausmann und dem Kölner Gürzenichquartett veranstaltete. Die in Schnitzlers Salon versammelte Gesellschaft bekam von den Thuner Kompositionen das c-moll-Trio und die Sonaten in A und F (für Violine und Violoncell) zu hören. Dies war das eigentliche, mit Rheinwein und Champagner begossene Versöhnungsfest der Freunde Joachim und Brahms, die, den treuen Hausmann in der Mitte, so recht con amore, wie in alter Zeit, miteinander musizierten. Auch bei dieser Gelegenheit zeigte sich die oben erst wieder gerühmte Fürsorge des Meisters für jüngere Komponisten im schönsten Lichte. Richard

Digitized by Google

v. Perger hatte ihm ein neues Streichquartett (g-moll) dediziert und die Noten ins Haus gebracht. Ohne Perger etwas zu sagen, steckte Brahms das Werk, das ihm gefiel, in den Koffer und gab es Joachim nach Berlin mit. Der ahnungslose Komponist wurde dann von dort aus mit der Nachricht überrascht, sein g-moll-Quartett sei in Joachims Quartettabenden gespielt und sehr beifällig aufgenommen worden.

Bei der imposanten Premiere in Gürzenich dirigierte Brahms nur sein neues Werk, Wüllner, auf ausdrücklichen Wunsch seines Freundes, der „ruhig zuhören wollte", den „Gesang der Parzen" und alles andere: Mendelssohns Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt", das Adagio aus Spohrs neuntem Violinkonzert (Joachim), Schuberts, von Wüllner für gemischten Chor und Orchester bearbeiteten Hymnus „Gott in der Natur", Adagio und Allegro für Violoncell (Hausmann) mit Streichorchester von Boccherini und endlich Beethovens c-moll-Symphonie. Diese festlich animierte erste Aufführung des Doppelkonzertes blieb nicht lange die einzige. Wiesbaden, Frankfurt a. M. und Basel folgten im November nach, und Brahms, der am 13. November bei Frau Schumann eintraf, um am Rhein und Main die nötigen Vorbereitungen zu treffen, kam aus dem ewigen Hin und Her auf der Eisenbahn gar nicht heraus. Klara Schumann schöpfte aus den Proben, denen sie mit ihrem Stiefbruder Woldemar Burgiel und Stockhausen beiwohnte, das Urteil: „Mir scheint die Idee, Cello und Violine als Soloinstrumente zusammen, keine ganz glückliche, und da es für die Instrumente auch nicht brillant ist, so glaube ich nicht, daß das Konzert eine Zukunft hat. Als Komposition ist es höchst interessant, geistvoll, es ist aber nirgends ein so frischer warmer Zug als in vielen andern seiner Sachen." Ihre Ansicht war unter den Musikern damals ziemlich allgemein, und das Publikum des Frankfurter Museumskonzertes vom 18. November[1]) pflichtete ihr bei: der Erfolg war zweifelhaft. Hätte die Künstlerin das Konzert zwanzig Jahre später von Berber und Klengel, Bram-Eldering und Hugo Becker, oder von Eugène Ysaye und Pablo Casals hören können, so

[1]) Am Tage vorher starb in Altona Brahms' Kompositionslehrer, der achtzigjährige Eduard Marxsen.

Digitized by Google

würde sie sich gefreut haben, ihre Meinung durch Tatsachen widerlegt zu finden.

In Wien war Brahms noch vor der abermaligen Abreise die Ehre eines Besuches widerfahren, den ihm der Herzog von Meiningen mit Gemahlin abstattete, ohne daß sie ihn in der restaurierten Wohnung angetroffen hätten. Die Herrschaften wollten ihn persönlich einladen, den heiligen Abend bei ihnen zuzubringen, und baten sich als Christbescherung für den ersten Weihnachtstag seine leitende Mitwirkung bei einem solennen Brahms-Konzert aus. Es mochte diesem wahrhaft vornehmen Menschenpaar, ganz abgesehen von der Freude, die sie sich und dem geliebten Künstler bereiten wollten, daran gelegen sein, darzutun, daß sie ihm sein freimütiges Schreiben nicht verübelten, das er unmittelbar nach Vollendung seines op. 102, am 11. August von Thun aus an die Freifrau von Heldburg gerichtet hatte. Es ist eines der schönsten Beweisstücke für die stolzbescheidene Künstlerseele, die in Brahms lebte, und lautet:

„Hochverehrte Frau Baronin, es ist ein besonderer Anlaß, der mich an Sie schreiben heißt. Aber ich möchte mit etwas anfangen, das ich Ihnen längst gern vertraulichst sagen wollte. Ich meine nämlich, Sie müßten mich öfter für undankbar und auch unredlich halten, und Sie haben denn auch in gewissem Sinne recht. Es ist das, wenn mir geboten wird, Ihre so große und schöne Güte und Freundlichkeit für mich genießen zu dürfen.

Aus vollem Herzen kann ich sie genießen, das haben Sie gesehen und zweifeln nicht daran. Aber ich verzichte so oft, und Sie verstehen den Grund nicht. Nun lassen Sie mich bekennen, daß ich in solchem Fall freilich nicht unredlich bin, aber auch nicht offen; die ehrliche richtige Antwort will nicht heraus, weil ich nicht gern von mir und meiner Eigenheit spreche. Das Bekenntnis ist einfach: ich brauche absolute Einsamkeit, nicht sowohl um das mir Mögliche zu leisten, sondern um nur überhaupt an meine Sache zu denken. Das liegt an meinem Naturell, es ist aber auch sonst einfach zu erklären.

Wir ‚Kleinen' müssen nämlich früh einsehen, auf was wir traurig Verzicht zu leisten haben.

Wer nun, wie ich, Freude am Leben und an der Kunst außer sich hat, der ist nur zu geneigt, beides zu genießen — und

Digitized by Google

anderes zu vergessen. Es möchte auch wohl das Richtige und Gescheiteste sein. Aber, gerade jetzt, da ein neues größeres Werk fertig vor mir liegt, freue ich mich doch ein wenig seiner und muß mir sagen: ich hätte es nicht geschrieben, wenn ich mich am Rhein und in Verchtesgaden noch so schön des Lebens gefreut hätte.[1])

Nun bitte ich, liebe gnädige Frau, machen Sie sich womöglich einen Vers aus dem Geschwätz und lassen mich zu dem kommen, was ich schreiben soll" . . . (Es folgt die Bitte, sich eines begabten jungen Meininger Landeskindes anzunehmen, das, der Sohn armer Bauersleute aus Rosa bei Wernshausen, eine Freistelle an der Berliner Hochschule für Musik erhalten hatte.) Die Meininger Weihnachtstage waren in vieler Beziehung ersprießlich für den Gefeierten, Mitfeiernden. Er erfreute sich im Theater an der „Jungfrau von Orleans" und ärgerte sich nicht allzu sehr über Henrik Ibsens „Gespenster", die er dort zum ersten Male sah. Bei dieser Gelegenheit machte er die persönliche Bekanntschaft des Dichters. Im Zusammenhange mit dem sonnenlosen Drama und dessen im Nebelgrau auf- und untertauchenden, immer scharf vom Rampenlicht beleuchteten Figuren, hinterließ in ihm die widerspruchsvolle Individualität des großen Norwegers, der selbst etwas Gespenstisches hatte, einen so anregenden Eindruck, daß er gleich die Lücken seiner literarischen Bildung ausfüllte und alles las, was von „Ipsen", wie er ihn damals schrieb und aussprach, zu erwischen war. Nach den mancherlei vorhergegangenen musikalischen Anstrengungen — auch an einer Dezemberreise nach Budapest hatte es nicht gefehlt — bedeutete ihm seine Mitwirkung im Meininger Mittwochkonzert geradezu ein Labsal. Das von Bülow in der allerbesten Verfassung zurückgelassene, von Fritz Steinbach auf der Höhe seiner außerordentlichen Leistungsfähigkeit erhaltene Orchester machte die Arbeit des Dirigenten zum Vergnügen. Dem mit Begeisterung zu ihm aufblickenden jungen Manne gegenüber, der das Verständnis für den geliebten Meister aus der Tiefe seiner kerngesunden musikalischen Natur hervorholte, um es jeder Regung einer zartempfindenden Psyche anzupassen,

[1]) Dorthin war Brahms wiederholt vom Herzog für den Sommer eingeladen worden.

Digitized by Google

konnte sich Brahms ohne Bedenken gehen lassen. Auch zu ihm hätte er, wie zu Widmann, sagen können: „Wir gefallen mir.“ Oft genug gab er dem später als Meininger und Kölner Generalmusikdirektor zu verdienten Ehren gelangten Steinbach dankbar seine volle Zufriedenheit zu erkennen, wenn er wahrnahm, wie aufmerksam jener seine leisesten Winke beachtete, wie klug und findig er seinen verborgensten Intentionen nachspürte, mit welcher an Selbstaufopferung grenzender Hingebung er das Orchester zu den höchsten und stärksten Äußerungen gebändigter Kraft antrieb. Das von Bülow festgestellte und anerkannte, aber nicht allzu ängstlich beobachtete Verhältnis zwischen Legislative und Exekutive wurde von Steinbach neu reguliert. Weder lief der Vollstrecker Gefahr, als willenlose Kreatur des Gesetzgebers zu verkümmern, noch mußte dieser beständig auf der Hut sein vor Unterlegungen oder Übertreibungen seines Schöpferwillens, die den Exekutor zum Büttel, den Regenten zum Tyrannen machen. Vom gefallsüchtigen Pultvirtuosen wie vom pedantischen Taktschläger gleichweit entfernt, war Steinbach der gewissenhafte, der Person in der Sache dienende ergebene Freund. Auch als Dirigent erkannte er sein Vorbild in Brahms, der, mit dem Taktstock anfeuern und fortreißen konnte wie irgendeiner, wenn er ein ihm ergebenes Orchester und ein ihm sympathisches Publikum vor sich hatte. Auf Bülow, den Eroberer, war Steinbach, der Befestiger, gefolgt. Brahms, wie er am Weihnachtstage 1887 die Haydn-Variationen, das von d'Albert gespielte B-dur-Konzert und die F-dur-Symphonie dem elektrisierten Auditorium vorführte, blieb ihm vor Augen und im Herzen stehen, und er wurde der treue Hüter und Berater, der begeisterte Bekenner und kundige Deuter seiner Kunst.

Nach Meiningen bestellte sich Brahms von Simrock die Sophokles-Übersetzung seines Freundes Wendt, „womöglich, schön oder überhaupt gebunden“, vermutlich, um im herzoglichen Gabentempel nicht mit leeren Händen zu erscheinen. „Es war wunderhübsch in Meiningen“, berichtete er dem Verleger. Entzückt von Weihnachtsabend, Proben, Konzert und Theater, würde er „allerlei Schönes und Lustiges davon erzählen“, wenn es nicht geschrieben werden müßte! Simrock war zufrieden, als ihm Brahms meldete, er habe sein Doppelkonzert für das Aachener Pfingstfest

Digitized by Google

versprochen und Henschel in London für den 16. und 21. Februar zugesagt; in Berlin werde das Stück Anfang Februar bei Bülow dran kommen, der zurzeit als „Deutscher Kapellmeister" in den beiden größten Hauptstädten des Reiches die musikalische Hegemonie ausübte und bald in Hamburg, neben der Oper, die von Hermann Wolff begründeten „Abonnementskonzerte", bald in Berlin die von demselben rührigen Unternehmer reorganisierten Konzerte des „Philharmonischen Orchesters" leitete. Da werde Simrock dann, wie Brahms, mit einer Anspielung auf das Verhältnis zu Joachim, meint, ein „heimlicher Hörer" sein.

Von Meiningen ging der Komponist des Doppelkonzertes nach Leipzig. Er folgte dem Ruf zur Neujahrsfeier im Gewandhause nicht so froh wie sonst, da er wußte, daß das Ehepaar Herzogenberg unter den Zuhörern fehlen würde. Wie gern hätte es sich Joachim und Hausmann zur Fahrt in die Stadt ihrer musikalischen Freuden angeschlossen, wenn dies möglich gewesen wäre! Der arme Heinrich lag noch so siech, wie Brahms ihn bei seinem Septemberbesuch in der Heilanstalt Neuwittelsbach verlassen hatte, in München. Sein Gelenkrheumatismus hatte sich zu einem unheimlichen, äußerst schmerzhaften chronischen Leiden ausgewachsen, und die selbst der Schonung bedürftige Frau Elisabet, welche die Nervenkraft ihres geschwächten Herzens umsonst auf die treue Pflege ihres Patienten verbrauchte, seufzte einmal übers andere: „O Humboldtstraße, o Zeitzerstraße, wie grün waren eure Blätter, und wieviel Liebes habt ihr erlebt!" . . . „Ja, ja, das ist verklungen", ruft die unglückliche Frau zu den ihr in immer weitere Ferne gerückten Freunde hinüber, „und all der frische, frohe Jugendmut von dazumal — wo ist er hin? Wir leben jetzt von Hoffnung allein, und unser täglich Brot ist Stillhalten und Entbehren. Manchmal denke ich, es kann nie wieder werden wie einst, und dann sinkt mir der Kopf auf die Hände, und die sonst brav verhaltenen Tränen rieseln herab; denn man hätte doch noch das Zeug in sich, recht froh, recht glücklich, ja recht jung zu sein, und man möchte doch nicht, noch nicht abgeschlossen haben mit aller Lieblichkeit des Lebens, den Vertrag mit der grauen Sorge noch kündigen können!"[1])

[1]) Briefwechsel II 169.

Digitized by Google

Wieviel Unausgesprochen-Schmerzliches flutet als Tränenstrom zwischen diesen ergreifenden Zeilen ins Meer der Vergessenheit, das Freude und Leid des Menschen in seiner ewigen Tiefe begräbt! — Brahms, den alles Ungesunde, Kranke und Krankhafte abstieß, desto heftiger, je näher es ihn anging, weil er bei der ihm eigenen reizbaren Natur befürchten mußte, durch Kundgebungen seines leidenschaftlichen Gefühls und Mitgefühls das Übel noch zu verschlimmern, schwieg und setzte sich lieber dem Verdacht der Hartherzigkeit aus, als daß er nutzlos Worte verloren hätte, die ihm wehe und andern nicht wohlgetan haben würden. Weibertränen und müßigem Gerede ging er erst recht aus dem Wege: dieser Wind und Tau konnte die Saat seiner Gedanken zwar verwässern und verwehen, aber nicht befruchten. Anstatt der Trauernden Blumen zu senden, wie ihre Wiener Freundinnen, suchte er lieber ihr leerstehendes Sommerhaus, die Lieseley in Berchtesgaden, zu vermieten, und es freute ihn, als Frau von Herzogenberg auf seine Gedanken einging, mit den tüchtigen Worten: „Zu große Zartheit ist ein Luxusgefühl, das wir uns nicht gestatten dürfen; Kranksein kostet leider Gottes schon Geld genug."

In Leipzig begegneten sich Tschaikowsky und Brahms, ohne einander näherzutreten. Vielleicht hätten sie sich leichter verständigt, wenn nicht unglücklicherweise beide so ziemlich zu derselben Zeit (1878) ihr Violinkonzert komponiert gehabt hätten, obendrein jeder in D-dur. Das Tschaikowskysche ging in der Herausgabe dem Brahmsschen voran, so daß es den Anschein gewann, Brahms habe es auf Konkurrenz abgesehen. Und das Schlimmste war, daß Hanslick das 1882 von Brodsky in Wien gespielte Konzert Tschaikowskys „übelriechende Musik" genannt hatte. Für Brahms war die persönliche Bekanntschaft mit dem begabten Schüler Anton Rubinsteins, der damals noch nicht als Komponist der „Pathétique" und der „Pique-Dame" bekannt war, sondern in Deutschland erst am Anfang seiner Berühmtheit stand, kein sonderlich wichtiges Ereignis. Was er von Tschaikowskys symphonischer Musik gesehen und gehört hatte, lief seinen künstlerischen Grundanschauungen meist diametral zuwider. Ein haltloses Talent, das ewig zwischen den Extremen überspitzter europäischer Bildung und asiatischer Barbarei hin- und herzuschwanken schien, konnte ihm

Digitized by Google

keinen Respekt abgewinnen. Der Ausgleich zwischen Geburt und Erziehung, Wollen und Können, Persönlichkeit und Konvenienz vollzog sich bei Tschaikowsky nicht im Konzertsaal, sondern auf dem Theater, dem eigentlichen Boden seiner musikalischen Begabung: er war erst recht er selbst, wenn er seine Individualität verleugnen konnte, und der Zauber der Szene sorgte für die Einheit der Stimmung, die seinen orchestralen Schöpfungen so oft fehlt.

Bezeichnender für Tschaikowsky als für Brahms ist die Schilderung der Eindrücke, die der Russe von Brahms empfangen und in seinen „Erinnerungen an Leipzig, Berlin und Hamburg" niedergelegt hat.[1]) Ohne darauf vorbereitet zu sein, traf er mit Brahms und Grieg im Hause des Konzertmeisters und Quartettisten Brodsky zusammen. Alle drei waren dort zum Diner eingeladen, und der höflich ein wenig früher kommende Gast platzte in die Generalprobe des c-moll-Trios hinein, das den Tag darauf öffentlich gespielt werden sollte. Der „hübsche, graue Kopf" des am Klavier sitzenden Meisters erinnerte den unfreiwilligen Störenfried an einen „seelensguten, ältlichen russischen Geistlichen". Tschaikowsky wollte es nicht begreifen, wie „ein gelehrter Ethnograph" diesen Kopf als Typus für die germanische Rasse auswählen konnte.[2]) „Eine gewisse Weichheit und sympathische Rundung der Linien, ziemlich langes, dünnes graues Haar, gerade, freundliche Augen, ein dichter, graumelierter Bart, alles das erinnert weit eher an den Typus des echten Großrussen, wie man ihn besonders oft unter Personen geistlichen Standes antrifft." Der angebliche Mißgriff des Ethnographen geht bei Tschaikowsky parallel mit der ihm unerklärlichen Schwärmerei für die Brahmssche Musik. Möge Deutschland Brahms für eine Größe allerersten Ranges halten, er habe doch auch da seine Gegner, und möge England, dank der energischen Propaganda Joachims, der sich in London großer Popularität erfreue, Brahms anerkennen — für das russische Herz habe seine Musik etwas

[1]) Heinrich Stümcke: „Musikalische Erinnerungen und Feuilletons von Peter Tschaikowsky."

[2]) Der „gelehrte Ethnograph" war Baenitz, der Herausgeber eines geographischen Lehrbuches, das mit dem Brustbild von Brahms die kaukasische Rasse illustrierte. Siehe III 322 Anm.

Digitized by Google

Trockenes, Kaltes, Nebelhaftes und Abstoßendes, ja, vom russischen Standpunkt aus fehle ihm jede melodische Erfindung. Die fortschreitenden Erfolge, die Brahms seit einem Jahrzehnt in Frankreich, Italien und Amerika gemacht hatte, vergißt der Schreiber zu erwähnen,[1]) wie ihm andrerseits nicht unbekannt geblieben sein kann, daß der russische Großfürst Konstantin ein ganz besonderer Verehrer der Brahmsschen Musik war. Es traf sich eigen, daß kaum ein Jahr nach der Entrevue mit Tschaikowsky Brahms vom Petersburger Konservatorium zum Ehrenmitglied ernannt wurde. Prompter konnte der abgünstige Russe nicht widerlegt werden.

Vom Äußern des Meisters auf das Innere seiner Kunst übergehend, bemerkt Tschaikowsky, der musikalische Gedanke werde von Brahms nie ganz ausgesprochen; kaum sei eine melodische Phrase angedeutet, so werde sie schon von allerhand harmonischen Modulationen überwuchert, als ob der Komponist es sich speziell zur Aufgabe gemacht hätte, unverständlich und tief zu sein; er irritiere geradezu das musikalische Gefühl, indem er dessen Bedürfnisse nicht befriedige, und scheue sich, in dem Tone mit uns zu reden, der zu Herzen geht. Wenn man ihn höre, frage man sich: Ist Brahms in der Tat tief, oder kokettiert er nur mit der Tiefe seiner musikalischen Erfindung, um die äußerste Armut der Phantasie zu markieren? und es dürfe schwer halten, diese Frage definitiv zu beantworten. An anderer Stelle, in dem Aufsatze über Mendelssohn, Schumann und Brahms, sucht Tschaikowsky seiner subjektiven Meinung das Gewicht einer beglaubigten Tatsache anzutäuschen. Diesmal bedient er sich keiner hypothetischen, konjektural bedingten Redeweise mehr, sondern schreibt falsch und grob apodiktisch: „Brahms hat die Hoffnungen, die Schumann

---

[1]) Der Güte des Herrn Philip Hale, Musikkritikers vom „Boston Herald“ verdankt der Verfasser eine Sammlung von Brahms-Programmen der „Boston Music Hall“ aus den Jahren 1881—1903. Sie bilden einen ziemlich starken Oktavband und enthalten bei weitem nicht alles, was von Brahmsscher Orchester-, Chor- und Konzertmusik in Boston aufgeführt und wiederholt aufgeführt worden ist. Es hat also, außer Joachim, immer sonderbare Käuze wie Georg Henschel, Wilhelm Gericke, Artur Nikisch u. a. gegeben, die ihre immense Beliebtheit cis und trans Atlanticum dazu benutzten, leichtgläubige Wilde zu Brahms zu bekehren.

Digitized by Google

und nach diesem das ganze musikalische Deutschland auf ihn setzte, nicht gerechtfertigt." Und erläuternd setzt er hinzu: „Brahms ist einer jener Komponisten geblieben, an denen die deutsche Schule so reich ist. Er schreibt fließend, gewandt, rein" — (wo bleibt der irritierende, unverständliche Tiefsinn?) — „aber ohne eine Spur selbständiger Eigenart, indem er sich in endlose Variationen klassischer Themata verliert." Dixit.[1])

Die Strafe für seinen Unglauben sollte den Komponisten der „Winterträume" in Hamburg, dem nächsten Ziel seiner deutschen Triumphreise, ereilen. Dort wurde dem für männliche Schönheit sehr empfänglichen Russen bei Bernuth ein wohlgestalteter Jüngling mit einem Antinooskopfe als hoffnungsvoller Kollege vorgestellt: Gustav Jenner aus Kiel. Sie hätten einander schon in Leipzig begegnen können. Denn Jenner war, von Klaus Groth dazu ermuntert und bei Brahms angemeldet, dorthin gekommen, um diesem seine Kompositionsversuche vorzulegen und sich Rats von ihm zu erholen. Brahms hatte ihn erst zu einem, nach dem Kammermusikabend mit Leipziger Musikern und Musikfreunden im Wirtshause veranstalteten Konvivium, das bis in die vierte Morgenstunde hinein währte, und dann auf 7 Uhr früh in sein Hotelzimmer zum Frühstück eingeladen. Dort machte er ihm in aller Behaglichkeit, an der Hand seiner Notenmanuskripte den Standpunkt grausam klar. „Schade um das schöne kleine Gedicht", sagte er bei einem etwas lang geratenen Chor, und die ihm vorgelegten Frauenchöre entlockten ihm die wenig tröstliche Versicherung: „So etwas ist sehr schwer zu machen." Von dem langsamen Satze eines Trios behauptete er: „Ein so langes Adagio ist das Schwerste", und nach Durchsicht eines von Kieler Freunden als originell gepriesenen Scherzos mußte ihm der aus allen Himmeln gefallene Autor versprechen, „so etwas nicht wieder zu schreiben." Sein negierendes Urteil aber ergänzte Brahms auf das Wohlmeinendste und Eingehendste mit positiven Winken, Handgriffen, Verbesserungen, und trotz der unbarmherzig harten Beurteilung wurde der abgekühlte Hitzkopf

[1]) Übrigens hat Tschaikowsky ganz ähnlich wie über Brahms über Bach geurteilt. Dessen Kantaten und Passionsmusiken waren ihm, wie er sich ausdrückte, „eine wahrhaft klassische Quälerei". (A. a. O. S. 10.)

Digitized by Google

durch das vertrauenerweckende Wohlwollen des Beurteilers sanft und gelinde wieder erwärmt. „Zunächst suchen Sie sich einen Lehrer", riet Brahms, „der Sie in strengem Kontrapunkt unterrichtet; die besten findet man unter den alten Kantoren auf den Dörfern; er braucht gar nicht so berühmt zu sein wie Herr X." (er nannte einen bekannten Namen), „es ist unbedingt nötig, daß man die Welt eine gute Zeitlang durch diese Brille sieht. Da werden Sie für einige Jahre genug zu tun haben. Aber schreiben Sie mir."

Damit war Jenner beschieden und entlassen worden. In welcher Verfassung er nach Hause reiste und nach Hamburg gekommen war, läßt sich leicht denken. Auch ein Geringerer als Tschaikowsky würde mit tröstendem Zuspruch und aufmunternder Anerkennung das Herz des Gedrückten gewonnen, das Haupt des Gebeugten wieder aufgerichtet haben. Die vornehme, elegante Erscheinung des gefeierten fremden Meisters, die bezaubernde Anmut seines weltmännischen Benehmens und sein liebenswürdiges Entgegenkommen zogen den scheuen Jüngling mächtig an, und vertrauensvoll zeigte er ihm dieselben Arbeiten, die von Brahms verworfen worden waren. Aber merkwürdig, während Tschaikowsky alles tat, um die durch Brahms befestigte Überzeugung von deren Wertlosigkeit und Unzulänglichkeit wankend zu machen, wurde Jenner immer inniger davon durchdrungen, daß er in Leipzig die Wahrheit erfahren hatte. Es war ihm sehr lehrreich, zu sehen, wie es Tschaikowsky bei seinem Urteil auf so ganz andere Dinge ankam als Brahms: „Er sprach viel mehr als Brahms, aber in weit unbestimmteren Ausdrücken. Es war viel von schöner Stimmung die Rede und allgemeineren Dingen, die sich alle mehr auf den Charakter des vorliegenden Musikstückes bezogen." Jenner verbrachte mit Tschaikowsky allein fast einen ganzen Tag. Von der halben Stunde bei Brahms aber hatte er mehr gehabt. Sobald er von diesem zu reden anfing, merkte er, daß es Tschaikowsky unbehaglich wurde, und ebenso fühlte er, daß dessen Urteil ihn nicht förderte, daß es völlig unfruchtbar für ihn blieb, daß er nichts daraus lernen konnte. Als ihn daher Tschaikowsky „etwas unvermittelt" aufforderte, mit ihm nach Petersburg zu gehen, widerstand er dem Versucher, zu dessen großer Verblüffung; er schlug den Weg ein, den sein Gewissen ihm vor-

Digitized by Google

schrieb, und dieser Weg führte — zu Brahms. Tschaikowsky hatte das Nachsehen. Das ungemein fesselnde, schon früher manchmal von uns angezogene kleine Buch, in welchem Gustav Jenner seine „Studien und Erlebnisse“ mit und bei Brahms ausführlich erzählt, ist in hohem Grade ehrenvoll für beide Teile. Hier hat, einmal umgekehrt, der Schüler dem Lehrer das beste Zeugnis ausgestellt.[1])

[1]) Zu dem Kapitel „Brahms als Erzieher“, das man bei Jenner selbst nachlesen möge, steuerte uns ein erlauchter Schüler einige Aufzeichnungen bei, die wir gelegentlich schon mit einem Wort benützten, hier aber im Ganzen einschalten. Zwar hat Fürst Dr. Heinrich XXIV. Reuß niemals regelmäßigen Unterricht bei dem Meister genossen, aber Brahms nahm so eifrigen Anteil an der Entwicklung des von Herzogenberg gebildeten ernsten Musikers, daß er dessen Arbeiten gern durchsah und allgemeine Betrachtungen daran knüpfte. Der Fürst schreibt: „Brahms hatte ein eminent pädagogisches und Lehrtalent, d. h. die Fähigkeit, dem Schüler und Anfänger, der ihm seine Arbeiten zeigen durfte, genau das zu sagen, und ihn auf das aufmerksam zu machen, was ihm speziell nötig war. Und alles nicht etwa weitschweifig oder in ein hypergeistreiches Gewand versteckt, sondern mit ein paar treffenden Worten, die keinen Zweifel an dem, was er meinte, aufkommen ließen.

Als bestes Mittel, ein recht abgerundetes Musikstück schreiben zu lernen, empfahl er immer wieder, ein Stück aus dem Ganzen zu entwerfen und anzulegen, sich dabei nicht mit Details aufzuhalten, die besser der Ausarbeitung vorbehalten blieben. Er pflegte dies namentlich an einigen Beispielen von Mozart und Schubert zu erläutern, bei ersterem gern an der g-moll-Symphonie. Außerdem drang er darauf, viel Variationen zu schreiben, um der Erfindung Flüssigkeit zu geben, dabei aber immer das Thema als unantastbaren Grundstock anzusehen — also nicht etwa, besonders in freien Musikstücken, daran beliebig und nach Bequemlichkeit zu verändern; es durfte nichts ‚ungefähr‘ sein und klingen, sondern es mußte alles positiv dastehen und zutreffen. Hierbei verwies er immer auf Beethoven, bei dem man schon auf der ersten Seite ganz unter den Eindruck der Komposition käme, der einen dann im Verlauf nicht wieder loslasse, sondern sich nur steigere.

Sehr genau war er bei Chorstücken im ‚strengen Stil‘ und verlangte, jede Stimme solle so energisch und selbständig erfunden sein, daß man ihren Gang als Naturnotwendigkeit empfinden und etwa dabei sich ergebende unschöne, sogar fehlerhafte Fortschreitungen als unabänderlich in den Kauf nehmen müsse.

Auch drang er sehr darauf, daß man sich streng an den Geist und die Stimmung des Textes hielte, und warnte vor einem Drauflosmusizieren ohne Rücksicht auf diesen, wie das selbst bei an sich ganz guten Stücken

Digitized by Google

Das c-moll-Trio und die andern in Thun komponierten Kammermusikstücke erschienen, wie schon bemerkt, noch 1887 bei Simrock; nur die dritte, auch im Sommer 1886 entstandene Violinsonate wurde, des Zerwürfnisses mit Bülow oder anderer Gründe wegen, noch zurückgehalten.

Gleichzeitig kam ein „Thematisches Verzeichnis der bisher im Druck erschienenen Werke von Johannes Brahms" heraus, über welches lange zwischen Verleger und Autor hin und her korrespondiert worden war. Von der richtigen Erwägung ausgehend, daß ein solcher umfassender Katalog, der nicht bloß buchhänd-

---

häufig vorkäme. ‚Die Leute glauben dann, es schön finden zu müssen, langweilen sich aber und wissen nicht warum.'

Ihm, Brahms, sei es wahrhaftig auch nicht im Schlaf gekommen, er habe mit kleinen, leicht übersehbaren Chorstücken angefangen und auch später noch, wenn er an einem solchen oder auch an einem andern Stücke arbeite, verlöre er beim täglichen Absolvieren des Pensums seinen ‚Bogen', d. h. die Abrundung des Ganzen, nie aus den Augen.

Unerbittlich war er gegen die moderne Auffassungs-Eitelkeit vieler Dirigenten und Solospieler, die ihre Individualität auf Kosten der Komposition geltend machen wollten. ‚Wenn ich etwas von Beethoven spiele, so habe ich demgegenüber gar keine Individualität, sondern bemühe mich, das Stück so gut wiederzugeben, wie es Beethoven vorgeschrieben, dann habe ich genug zu tun.'

Herrlich war seine Begeisterung für die ganz großen Meister; er pflegte immer zu sagen: ‚Wir brauchen gar nicht dranzukommen, wo Bach noch so wenig bekannt ist. In jedem ordentlichen Chor-Konzert sollte notwendig ein Stück von Bach oder Händel vorkommen.' — Ich erinnere mich noch eines schönen Ausspruches über die Beethovenschen Quartette: ‚Die drei Quartette op. 59 sind das Höchste von Schöpferkraft und Meisterschaft, was ein Mensch leisten kann, und bei den späteren Quartetten wird es immer verklärter.'

Unerschöpflich im lehrhaften Anführen von Beispielen aus den Meistern, zeigte er sich immer bereit, zur Erweiterung der Literaturkenntnis aus seiner Bibliothek zeitgenössische Autoren herzuleihen, woran er gewöhnlich eine treffende Kritik knüpfte. Z. B.: ‚Wenn ich ein Stück komponiert habe, das durchschlägt, so komponiert es X. gleich noch einmal.'

Auch spielte er gern vor, namentlich ältere Klaviermusik, dabei immer voll Interesse für jedes, wenn auch noch so unvollkommene, künstlerische Erzeugnis und in seiner überall hervorleuchtenden Autorität stets gewillt, dem ehrlich strebenden jüngeren Musiker mit Rat und Tat beizustehen, auch hierin ein leuchtendes Vorbild."

Digitized by Google

lerische Reklamezwecke verfolgt, im Publikum sehr viel zur Kenntnis und demgemäß allerdings auch zur Verbreitung der Brahmsschen Werke beitragen würde, wenn er zugleich dem Musikforscher als zuverlässiges Nachschlagebuch diente, betrieb Fritz Simrock sein Vorhaben mit aller möglichen Energie und steckte sich, als er bei dem, diesem schönen Unternehmen anfangs gänzlich abgeneigten Brahms auf passiven Widerstand stieß, immer wieder hinter Hanslick.

Noch im August des Jahres sprach sich Brahms zu Wendt ziemlich verdrossen und geärgert über die Angelegenheit aus, in der mancher andere Komponist einen ungetrübten Quell andauernden Vergnügens gefunden hätte. Seit Jahren habe er sich gesträubt und die Herausgabe zu verhindern gewußt, als nun aber die Opuszahl 100 endlich erreicht war, sei an kein Zurückhalten mehr zu denken gewesen. Seiner Ansicht nach schicke sich ein solcher Katalog nicht, solange der Komponist noch lebe, und wenn er sich jetzt nicht kurz entschlösse, mit Tode abzugehen, so werde ihm natürlich von aller Welt nachgesagt werden, er habe es so haben wollen. Wenigstens sei der gröbste Unsinn von ihm verhindert worden dadurch, daß er das von Robert Keller angefertigte Manuskript auf das Drittel reduzierte. Simrocks musikalischer Beirat, Arrangeur und Korrektor, ein übrigens brauchbarer und tüchtiger Mann, habe, wo Variationen vorkommen, die Anfänge immer ausgeschrieben, außerdem noch jedes Werk mit einem Kommentar begleitet. Zum Glück habe er, Brahms, das alles noch streichen können. Keller sei sehr empfindlich gewesen, um so empfindlicher, als er auch materielle Einbuße zu erleiden fürchtete. Simrock werde glauben, seine Arbeit tauge nichts, und es ihn entgelten lassen. Da habe er, Brahms, gleich an Simrock geschrieben und den, wie immer, anständig gefunden. Der Katalog sei Keller so honoriert worden, als wäre alles geblieben, wie es war.

„Eiligst ein paar Worte über den Katalogplan", schreibt Brahms am 16. Juni 1885 an Simrock, „die ich aber vollinhaltlich auch Herrn Keller mitzuteilen bitte, da ich ihm längst Nachricht deswegen schuldig bin. Also, ich finde die ganze Geschichte zwar unsinnig und überflüssig, kann aber doch um so weniger dagegen sagen, als es ja schon zwei Kataloge gibt. Gescheiter

Digitized by Google

finde ich es schon, wenn Sie sich begnügten, ein Verzeichnis der ‚empfehlenswerten Werke' zu veröffentlichen! Das wäre so eine kleine hübsche billige Annonce für Senff und Fritzsch! Niedlich wäre auch eine Anthologie von Gedichten und Dichtern nach meiner Auswahl! Nun aber, damit ich auch was Positives sage: ich bin durchaus gegen die ‚historischen Daten', die Sie und Herr Keller beabsichtigen. Ich finde sie nicht bloß unnötig, sondern auch ungehörig. Es sieht schändlich eitel meinerseits aus, und daß ich nicht dazu mithelfe — und das nicht einmal ordentlich kann, glaubt doch niemand.

Also die lassen Sie ja weg. Und dann widersteht mir sehr der Gedanke, daß der Katalog mit op. 101 erscheinen soll. Das sieht aus wie ein Jubiläum, und Sie werden auch noch zur Einsicht kommen, daß dazu kein Anlaß vorhanden. Also lassen Sie ihn früher erscheinen, bei den nächsten ein, zwei Opera, die ich vielleicht noch in alten Schubladen finde. Denn daß ich wohlsituierter Mann noch arbeite, glauben Sie doch nicht? Vielleicht zeigen Sie Freund Hanslick diesen Zettel und lassen sich von ihm sagen, daß ich recht habe . . ."

Der mit Selbstironie, aber auch mit Hohn gegen den Verlag und dessen Usancen geladene Brief bedarf keines Kommentars; nur sei daran erinnert, daß Senff und Fritzsch als die Herausgeber der „Signale" und des „Musikalischen Wochenblattes" zitiert sind, in denen Simrock die „empfehlenswerten Werke" seines Verlages möglichst kurz zu inserieren pflegte. Hanslick aber stellte sich auf Simrocks Seite, als er Brahms erklärte, daß, wenn Simrock unter den „historischen Daten" die Jahreszahlen verstehe (nicht etwa auch die Damen, an welche Brahms bei seinen Kompositionen gedacht habe) er, Hanslick, ganz seiner Meinung sei. Er gestehe, daß er das Fehlen der Jahreszahlen im Schumann- und Mendelssohn-Kataloge schwer vermisse und Simrocks Idee für eine notwendige, von jedem Musiker ersehnte Reform in den thematischen Katalogen betrachte, „Du solltest ihn nicht davon abhalten wollen, — Mit- und Nachwelt bitten Dich darum".

Ohne das begütigende Zureden Hanslicks hätten wir bei Lebzeiten Brahms' gewiß das thematische Verzeichnis seiner Kompositionen nicht erhalten, das ein unentbehrliches Hand- und Nach-

Digitized by Google

schlagebuch geworden ist, mögen auch einige Irrtümer darin unterlaufen. Diese aber würden eher vermehrt als vermindert worden sein, wenn Brahms seine verlegene Scheu überwunden und dem Verfasser des Katalogs nachgeholfen hätte. Er war der letzte, der von seinen Werken und seinem Leben zuverlässigen Bescheid zu geben wußte. Wenn er, der liebevollste und zärtlichste Sohn, nicht einmal die Geburts- und Todestage seiner Eltern in Erinnerung behielt, wie sollte er wissen, wann und wo er dies und jenes komponiert hatte, in welchem Jahre dies und jenes seiner Werke erschienen war? An guten Vorsätzen, seinem schlechten Gedächtnisse durch Notizen aufzuhelfen, fehlte es ihm ja nicht, wohl aber an Lust und Kraft, sie konsequent durchzuführen. Ein erst ziemlich spät in Wien begonnenes, bis 1851 zurückgreifendes Verzeichnis seiner Kompositionen fußt offenbar auf früheren Vermerken, zeigt aber klaffende Lücken und bricht 1879 ab. In seinen Notizkalendern kommen vielerlei zweifellos genaue Daten vor. Eine Aufzeichnung aus dem Jahre 1886 — um ein Beispiel zu geben — lautet folgendermaßen:

„Comp. August: Lingg „Immer leiser“ cis m
Flemming „Und gleichwohl“ A dur
Lemcke „Verrat“ h m
Groth „Wie Melodien“ A d
„ „Im Herbst“ f. Chor a moll
Violoncellsonate F d
Trio C moll
Violinsonaten in D moll u. Adur“

Ist das wortwörtlich zu nehmen? Vier Lieder und ein Chorstück, drei Sonaten und ein Trio wären fast zuviel für die Ernte eines Sommers, und nun sollen sie gar der Ertrag eines einzigen Monats sein? Selbst als reine Schreibarbeit bedeuteten die neun Kompositionen eine beträchtliche Leistung. Möglicherweise waren sie das auch in jenem August, und besteht das Gleichnis der Ernte insofern zu recht, als der Erntemonat die Frühlingssaat und Sommerreife nur zum Schnitt brachte. Wie dem auch sei, streng historische, gesetzmäßige Beweiskraft hat die Notiz nicht.

Simrock gab seinem ungehaltenen Autor, der sich immer wieder über die zwecklosen Weitläufigkeiten des Kataloges er-

Digitized by Google

eiferte, in vielen Stücken nach. Die Daten wurden auf das äußerste reduziert, Wiederholungen und Anmerkungen beseitigt. Nur den kostbaren englischen Text zu opfern konnte er sich nicht entschließen. Er wußte wohl, warum, und Brahms wußte es auch. Simrock hörte lächelnd und nur mit halbem Ohre hin, wenn Brahms ihm zuschrie: „Das deutsche Lied, das ich komponiere, hat mit der englischen Übersetzung absolut nichts zu tun, diese wird ihm nur des Vertriebes wegen nachträglich vom Verleger aufgepackt — da ist weiter kein Wort zu sagen!" Dafür verdarb Brahms dem Verleger den Jubiläumsspaß, der ihm keinen machte, und schloß die Reihe seiner Werke im Buche, anstatt mit 100, mit 101 ab. Auch für sein Porträt als Titelbild der Sammlung, das eine Überraschung sein sollte, war er nicht zu haben. Er merkte die Falle, die Simrock in der Schweiz für ihn aufgestellt hatte; der Unglücksmaler von 1884 war nach Gurnigelbad beordert, wo die Familie Simrock die Ferien verbrachte, und Brahms, der davon hörte, lehnte standhaft jede Einladung ab, weil er besorgte, die Nase könnte ihm hinterrücks aus dem Gesicht gestohlen werden. Maler Enke mußte unverrichteter Sache, wie von Mürzzuschlag, so von Gurnigelbad abziehen.[1])

Hanslick, der dem Brahms-Katalog eine orientierende, liebevoll auf die Sache eingehende Besprechung in der „Neuen fr. Presse" widmete,[2]) überging ein allerdings ziemlich naheliegendes Moment mit Stillschweigen. Als allgemein zugängliches, unwiderlegliches Zeugnis einer niemals zuvor dagewesenen künstlerischen Selbstkritik, sicherte dieses Repertorium guter Werke dem Autor den Einlaß zur Unsterblichkeit. Und eben dieses anschauliche Buch, welches zum ersten Male einen umfassenden Überblick über die mannigfaltige Fülle eines wahrhaft großartigen, den höchsten Zielen der Menschheit unbeirrt zugewendeten Schaffens erlaubte, war der Höllenzwinger, vor dem alle unsauberen Geister heulend abfahren mußten; kein Teufel konnte daran rühren. Den Kleingläubigen aber fiel es wie Schuppen von den Augen, so daß sie die Herrlichkeit des Meisters im vollen Glanze seiner Glorie er-

[1]) Vgl. III 438.

[2]) Wiederabgedruckt in Hanslicks „Musikalisches und Literarisches".

Digitized by Google

kannten. Hanslick hatte leicht prophezeien, von Brahms dürfe die Welt noch viel erwarten. Denn er konnte sich rühmen, einiges, was über die Schlußnummer des Kataloges hinausreichte, bereits kennen gelernt zu haben. „Gewiß, der zweite Teil des ‚Thematischen Kataloges' wird nicht weniger lieblich anheben, wie der erste geendet hat." Der Kritiker als Prophet sollte recht behalten.

Um jene Zeit hatten die Damen einiger mit Brahms befreundeten Herren in Wien ein Kaffeekränzchen eingerichtet, das sie, um die Einfachheit ihres geselligen Vergnügens zu bezeichnen, „Kipfeljause" nannten. Das Kränzchen wanderte von Haus zu Haus in der Runde, die Herren holten öfters ihre Frauen ab, und Brahms, der sich ihnen anschloß, sagte eines Tages scherzend zu Frau Marie Brüll: „Na ja, die Kuchen und die Rosinen gönnen Sie uns Männern nicht. Unsereins darf sich nur sehnsüchtig die Finger schlecken." Daraufhin wurden die Herren mit Brahms von den Damen feierlich zur Teilnahme eingeladen, Gustav Walter und seine Tochter Minna kamen hinzu, und es bildete sich, wie von selbst, ein Soloquartett sangeskundiger, geübter und treffsicherer Stimmen, das der Kipfeljause mit den musikalischen Weihen eine idealere Richtung gab. Minna Walters hoher, von ihrem Vater ausgebildeter lyrischer Sopran paßte vorteilhaft zu dem vollen weichen Alt der Frau Hermine Schwarz, der Schwester Ignaz Brülls, Walter sang den Tenor, und den Baß stellte der Verfasser aus Eigenem bei. Brahms und Brüll begleiteten abwechselnd oder zusammen auf dem Klavier, und wir sangen alles, was uns vorgelegt wurde, flott a vista. Außer den einschlägigen Kompositionen von Brahms kamen auch Vokalquartette, Duette und Lieder von Goldmark, Brüll u. a. an die Reihe, und an das Nachmittagskonzert schloß sich manchmal eine ebenso zwanglose Abendgesellschaft, an der die Komponisten, die Sänger und deren Frauen teilnahmen. Brahms war dabei der Unermüdlichste und Eifrigste aller, und wenn die Kipfeljausen mit den Jahren wieder eingestellt wurden, so kam es nur daher, daß ihnen der Stoff ausging, der musikalische natürlich; denn an den rein materiellen Genüssen fanden die verwöhnten Damen keinen rechten Geschmack mehr. „Als das Herrlichste des vielen Herrlichen", schreibt Frau Marie Brüll an Frau Julie Kalbeck, „ist mir in Erinnerung ge-

Digitized by Google

blieben: die erste Aufführung der ‚Zigeunerlieder'. Und das war bei uns. Ich höre es noch: ‚Schönstes Städtchen in Alföld ist Ketschkemet' und ‚Täusch mich nicht'. Ich höre Walters warmen Ton, Minnas helle Höhe, Herminens dunklen Alt und die schöne volle Stimme Ihres Mannes, der, blond und lustig, mit seinem Riesenzeigefinger taktierte. Brahms aber stand, blauäugig und prachtvoll, vor dem Quartett und hatte seine Freude an den Sängern und an sich. Letzteres hat er sich ja nicht so leicht gegönnt. Auf einmal rannte er, wie aus der Kanone geschossen, in unser Kinderzimmer, zog unser nettes, feines, bescheidenes Fräulein Witzl heraus und brachte sie ins Musikzimmer. Sie mußte sich setzen und als ‚Urheberin' der Zigeunerlieder die Quartette anhören. Fräulein Witzl, eine gebürtige Ungarin, hatte nämlich Herrn Conrat, in dessen Hause sie gewesen war, auf die Originale der Lieder aufmerksam gemacht, sie aus dem Ungarischen ins Deutsche übersetzt, und Herr Conrat bosselte dann daraus die Verse. Das hatte ich Brahms erzählt, und es ist so echt Brahms gewesen, daran zu denken und dem bescheidenen Mädchen die Ehrung zu bereiten."

Als wir die neue Liederreihe — Brahms hatte sie nach seinem Budapester Winterausfluge in Wien niedergeschrieben — bei Walter wiederholten, sang Frau Karoline Gomperz-Bettelheim den Alt. Hanslick, der gegenwärtig war, scherzte mit einem auf mich gerichteten Blick: „So wird die Kritik zwar nicht mundtot, aber doch unschädlich gemacht." Wieder und immer wieder mußten wir die Lieder singen. Brahms war zufrieden, und Hanslick entzückt. Der Enthusiasmus des Kritikers fand neue Nahrung an dem großen Musikabend, den Billroth im März bei sich veranstaltete. Hier wurden zwar die noch nicht öffentlich in Wien gesungenen „Zigeunerlieder" von der glänzenden Gesellschaft mit Jubel begrüßt, die „Pièce de résistance", aber, welche zugleich die höchste musikalische „primeur" vorstellte — ganz im Sinne des nun wieder resolut auf großem Fuße weiterlebenden freigebigen Hausherrn — war nur halb nach dem Geschmacke des Meisters, der kein Freund von derartigen, nach Sensation schmeckenden, französisch abgestempelten Soiree-Dingen war. Billroth wußte es; aber er konnte sich hier darauf berufen, daß die dreiunddreißig Per-

Digitized by Google

sonen, die er zusammengebeten hatte, Künstler und Kunstfreunde wirklich „alle mit Feuereifer dabei waren". Brahms fand an der frisch entstandenen Liederreihe, die sich eben erst zum Zyklus abgerundet hatte, noch mancherlei auszusetzen, und darum erwiderte er dem Freunde auf sein Befragen, ob er noch andere wisse, die er einladen könnte: „Wenn mir irgendwas oder wer einfällt, werde ich es melden — nur für die Zigeuner nützt das nichts mehr, und sie scheinen mir doch recht unpassend für Deinen schönen Raum und den schönen Kreis darin!"

Unter den Anwesenden befanden sich auch die Schwestern Spies. Hermine, die bald darauf aus Wiesbaden an Frau Fellinger schrieb, widmete den Wiener Tagen ein warmes Gedenken: „Wie lieb ist er (Brahms) wieder gewesen! . . . Wenn ich ihm nur einmal sagen könnte, wie glücklich es mich macht, daß er so gut gegen mich ist; die Courage fehlt einem halt immer, wenn man ihn sieht. . . ." Hatte sie bereits bemerkt, daß Brahms sich weniger leidenschaftlich für sie interessierte?

Die Zigeunerlieder lagen Hanslick in den Ohren, als er der lieblichen Fortsetzung des thematischen Kataloges das Wort redete. Von Frau Brüll haben wir bereits erfahren, wie Hugo Conrat, deren Textdichter, zu ihnen kam. Ihre Originale finden sich in einer größeren Sammlung ungarischer Nationallieder, aus der Conrat, ein musik- und poesieliebender Wiener Kaufmann, mit Hilfe seines sprachkundigen Kinderfräuleins sie herausnahm, um die Worte, nicht immer glücklich, den fremden, oft sehr eigenwillig zäsurierten und rhythmisierten Melodien anzupassen. Er legte seine Arbeit dem Meister der „Ungarischen Tänze" zur Begutachtung vor. Brahms fand Gefallen an der Sache und Person des Übersetzers, so daß er ihm, nachdem er sich die Texte zur eigenen Komposition ausgebeten hatte, seinen Gegenbesuch im Geschäft machte, wobei er den Wunsch äußerte, sein Heim kennen zu lernen. Hugo Conrat war der Abkömmling eines Breslauer Handelshauses, von dessen reichbegabten Söhnen jeder einen anderen Familiennamen führte, mit Ausnahme Ferdinands, des ältesten und berühmtesten, der als schriftstellernder Gelehrter den echten und guten alten Namen Cohn in der Naturwissenschaft zu Ehren brachte. Ferdinand Cohn, der Autor der „Pflanze",

Digitized by Google

fällt heute noch voller ins Gehör als Hugo Conrat oder Oskar Justinus, obwohl Bruder Oskar seinerzeit ein beliebter Lustspieldichter und Humorist war.

Brahms und dessen Freunde verkehrten in der Folge gern in dem gastfreien, von drei aufgeweckten munteren Backfischen belebten Hause in der Walfischgasse. Eine kluge, unterhaltende Frau stand dem Hauswesen mit heiterer Gelassenheit vor, und Brahms verplauderte manche Stunde mit ihr beim schwarzen Kaffee. Ilse, die älteste der Töchter, wurde die Schülerin des belgischen Bildhauers van der Stappen. Das sinnige, menschlich warme und rührende Brahms-Monument auf dem Wiener Zentralfriedhofe, das den Meister in musikalische Lektüre vertieft sehen läßt, gehört zu den Werken ihres gefälligen Meißels. Die förmlich klingende und singende Gruppe des fiedelnden Zigeuners mit dem verliebt zu ihm aufblickenden Mädchen, welche Brahms auf dem Tisch in der Mitte seines Schlafzimmers stehen hatte, kann für das Denkmal an die Anfänge der Freundschaft gelten, die von den „Zigeunerliedern" ausging.

Unter den fünfundzwanzig Gedichten der Conratschen Kollektion hat wieder Brahms die engere Auswahl jener elf Lieder getroffen, die er zur Komposition bestimmte, um sie zu dem Zyklus zusammen zu schließen, wie er uns in op. 103 vorliegt. Schon der Umstand, daß er mit diesen elf noch vier andere abgesondert notierte, die er, mit zwei Liedern nach Kuglerschen Texten vereint, 1891 als „Sechs Quartette für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Pianoforte" edierte, beweist, daß er den Zyklus als Ganzes betrachtet wissen wollte, wenn er auch, aus Opportunitätsgründen, bei der von ihm selbst ausgeführten Bearbeitung des Opus für eine Singstimme (1889) die Nummern 8 bis 10 wegließ.[1]) Man könnte daher, wie Hanslick, sich verführen lassen, die „Zigeunerlieder" einen „kleinen Roman" zu nennen, „dessen Begebenheiten uns nicht erzählt, dessen Personen uns nicht genannt werden, und

[1]) Er gibt Simrock den ernstgemeinten, aber scherzhaft motivierten praktischen Rat, die einstimmigen Ungarischen nicht gleich erscheinen zu lassen. „Ein Jahr oder ein halbes später! Sie würden entschieden den Quartetten schaden: sie sehen so erbärmlich aus, daß niemand das Original verlangen wird."

Digitized by Google

den wir dennoch prächtig verstehen und nie wieder vergessen".[1]) Je kleiner nun der Roman wäre, d. h. je mehr er zur Novelle einschrumpfte, desto strikter müßte er auf seinen Mittelpunkt bezogen werden, er könnte den Helden nicht so leicht entbehren wie das breite, ganze Familien, Geschlechter und Völker besingende Epos. Nicht einer, sondern elf, oder, falls man die Reihe in enger zusammengehörige Gruppen teilen wollte, sieben solche kleine Romane ließen sich konstruieren. Nein, diese Lieder mehrerer Liebenden haben mit der erzählenden Dichtung nichts zu schaffen, es sind lyrische Rhapsodien, und das Band, welches sie umschlingt, ist nicht die Poesie, sondern die Musik. Und wie der griechische Rhapsode der Zusammenfüger verschiedener Gesänge war, so ist der an seiner Stelle bei Brahms auftretende Vorsänger der Liederwähler, Sammler und Leiter, der seinen Zuhörern einen zierlich geflochtenen Volksliederstrauß darbietet. Zugleich erkennen wir in ihm den auf vokales Gebiet versetzten tonangebenden Solo- und Vorgeiger der Zigeunerkapellen wieder. Dem Primas ist alles erlaubt; er darf phantasieren, zwingt die Mitspieler durch seine wunderlichen Kadenzen zu den tollsten Modulationen und bestimmt den Wechsel des Tempos wie der Tonart; nur der Zimbalist korrigiert und meistert ihn, wie der am Klavier sitzende Akkompagnist die Stimmen lenkt und für die Einheit und Logik der Harmonie Sorge trägt.

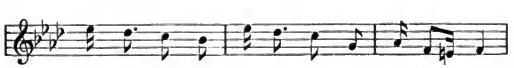
Die künstlerische Verwendung dieses Musters gibt den „Zigeunerliedern" eine ungemeine Freiheit der Bewegung und bringt stellenweise den täuschenden Eindruck der Improvisation hervor. Sie bildet, neben dem Rhythmus, das Hauptmerkmal, welches die ungarischen von den deutschen gesungenen Tanzquartetten unterscheidet, deren derberes Seitenstück sie sind. Die „Zigeunerlieder" stehen ungefähr in dem gleichen Verhältnis zur Musik der Magyaren wie die „Liebeslieder" zum deutschen Walzer. Denn wie der deutsche, und speziell der Wiener Walzer der schöpferische Boden jener gesungenen Tanzweisen ist, so erkennen wir im Csardas die natürliche Basis der „Zigeunerlieder". Beiden Werken gemein ist die glühende Sinnlichkeit, reizende Frische, leuchtende Farbe und

[1]) Musikalisches und Literarisches S. 148.

Digitized by Google

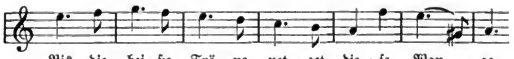
belebende Kraft ihrer Melodien, wenn gleich in der neuen Volksliederreihe der den Zigeunern, wie allen Naturvölkern eigene melancholische Zug nicht fehlen durfte. Mehr mit dem Text als mit der Musik am Volke hängend, geben ihre Weisen doch ein ziemlich treues Bild jener Denk- und Gefühlsart, welche bei den Magyaren heimisch ist. Wer die „Zigeunerlieder" in einem Atem mit den von fremden Originalen abgeleiteten „Ungarischen Tänzen" nennen wollte, würde sich eines verfänglichen Irrtums schuldig machen und mit der Tendenz des Komponisten den Charakter seiner Kompositionen vollständig verkennen. Während nämlich, um es kurz zu sagen, bei der Bearbeitung von originalen Zigeunerweisen (den „Ungarischen Tänzen") die Natur zur Kunst strebt, sucht bei der nachahmenden Erfindung solcher Weisen (den „Zigeunerliedern") die Kunst wieder Natur zu werden. In beiden Fällen sind Kunst und Natur als gleichberechtigte Mächte am Werke, sie scheinen sich nicht mehr zu fliehen, wie Goethe in seinem Sonett sagt, sondern haben sich bereits gefunden und wechseln nur die Plätze.

Auch hier ließe sich darüber streiten, ob Magyarisch und Zigeunerisch, zwei an sich grundverschiedene Begriffe, wenigstens in der Musik des Pußtalandes, dasselbe seien. Brahms hat nicht einmal „alla Zingarese" komponiert, da er dem Übersetzer folgte, anstatt auf die Originale zurückzugreifen. Hugo Conrat, der sich die Arbeit nicht erschweren wollte, hielt vor dem Konflikt zwischen Wort- und Tonakzent, die Klippe für jeden gewissenhaften Übersetzer, die Augen geschlossen. Sein leichter Nachen trug ihn glatt über die Melodienzacken hinweg, an welchen ein Schiff mit größerem Tiefgang gescheitert wäre. Das Ende des ersten Liedes lautet im ungarischen Original:

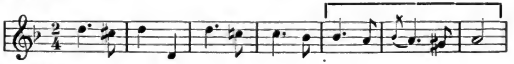


Conrat legte den Vers unter: „Bis die heiße Träne netzet die Wange; Brahms aber stellte den verkürzten trochäischen Senarius, der einen halben Fuß verlor, wieder her, indem er nach seiner Melodie sang:

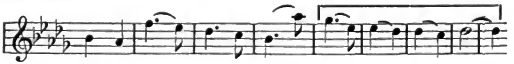
Digitized by Google



Um wieviel besser schmiegt sich die deutsche Musik den Worten an, gegen welche sich die fremde Melodie aufbäumt, der sie doch vom Übersetzer eigens unterlegt worden sind! Würde das ungarische Volkslied auf das Conratsche Deutsch gesungen, so klänge es, als ob Poesie und Musik radebrächen. Die zuckende Betonung des Originals aber, die gegen den Takt von der kurzen ersten, schnell auf die lange zweite Note fortspringt, gehört zu den charakteristischen Eigenheiten des ungarischen Nationalmelos und also, streng genommen, auch zu imitierenden Weisen, die sich „Zigeunerlieder" nennen. Johann Strauß glaubte sie in seinem „Zigeunerbaron" und „Ritter Pasman" nicht entbehren zu können, mit um so größerem Recht, als er sich ihrer ganz genial bediente. Brahms langte mit andern, ihm geläufigeren Behelfen aus. Er durfte ruhig seinem sicheren Schicklichkeitsgefühl vertrauen. Auch uns gilt der leise Zauber exotischen Duftes, den er über die Lieder hingoß, noch höher als die sklavische Nachahmung fremder Idiome, die gerade bei ihm vielleicht diesseits und jenseits der Leitha als grobe Unmanieren empfunden worden wären. Weder kommt die erwähnte Taktverschiebung noch die sonst so häufige und beliebte verschnörkelte Kadenz mit umgekehrtem Doppelschlag vor. Nur im zweiten Liede der Reihe („Hochgetürmte Rimaflut") und deren mit ihr korrespondierenden letzten Nummer („Rote Abendwolken ziehn") erscheint halbverhüllt eines der nationalen Kennzeichen. Rhythmisch verlängert wird es in die Melodie einbezogen, das erstemal:



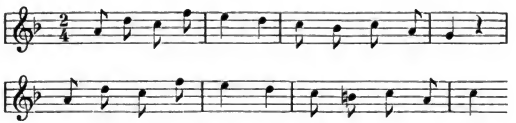
das letztemal:



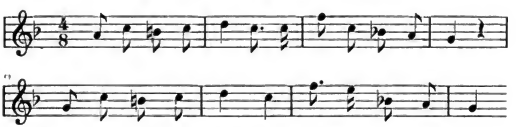
Dort stellt der Chor (das Quartett) gleichsam das Nationale des „ungetreuen Mägdeleins" fest, dessen Lied die Zigeunerkapelle

ſpielt, hier winkt der Vorſänger noch einmal am Ende des Liedes bedeutungsvoll zum jenſeitigen Ufer hinüber, wo das „ſüße Liebchen“ wohnt.

In denſelben, von Conrat und Nagy Zoltán bei Rozſavölgy in Budapeſt herausgegebenen „Ungariſchen Liebesliedern“ folgen jene beiden Nummern aufeinander; ſie ſtehen augenſcheinlich in demſelben muſikaliſchen Verwandtſchaftsverhältnis wie bei Brahms. Auch andere, noch deutlicher hervorſpringende Berührungspunkte finden ſich, welche beweiſen, daß Brahms nicht bloß die Texte, unabhängig von ihren Melodien, gekannt hat. Es läßt ſich z. B. ſchwer denken, daß die Melodie:

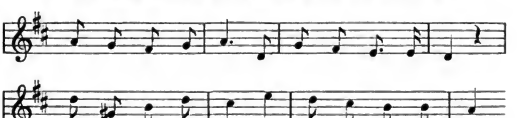


jemandem einfallen ſollte, der nicht ihrer Vorgängerin:



bereits begegnet wäre. Das Brahmsſche „Vivace grazioso“ bekennt ſich jedoch zu einem andern Texte („Lieber Gott, du weißt“) als das „Munter“ überſchriebene Volkslied („Wißt ihr, wenn mein Kindchen“).

Die Originalmelodie zu „Lieber Gott, du weißt“ geht:

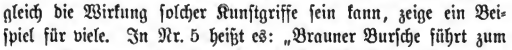


Schon dieſe beiden Beiſpiele zeigen, wie der Kunſtmuſiker dem Volksmuſiker bei weitem überlegen iſt, ohne deshalb das Ge-

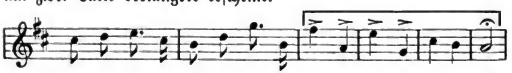
Digitized by Google

ringste an Popularität einzubüßen. Brahms war nicht nur der kundigere, sondern auch der glücklichere „Finder wilder Märe".

Die Schönheit der aus dem Vollen eines jugendlich produktiven Vermögens geschöpften Lieder überstrahlt alles und schlägt jeden Einwand nieder. Sie stehen als richtige, von Sporengeklirr und dem Gehämmer des Zymbals begleitete Tanzweisen alle im Zweivierteltakt, und die größte Schwierigkeit mag es für den Komponisten gewesen sein, die durch jenen Rhythmus bedingte Monotonie zu vermeiden. Sie liegt — im Widerspruch mit Hanslick sei es gesagt — näher als bei den leichtbeschwingten Walzern, die ihren graziösen Flug wechseln können, ohne ihre schwebende Anmut im langsameren Tempo zu verlieren. Auch die Gefahr der rhythmischen Einförmigkeit verbot die weitere Ausdehnung des Zyklus. Brahms, der unumschränkte Beherrscher des Rhythmus, hat eine solche Fülle von Variationen des Zeitmaßes hervorzubringen gewußt, daß kein Stück dem andern gleicht. Wohl zu bemerken sind die logisch motivierten Freiheiten, welche sich der Komponist beim Bau der Perioden nimmt. Im großen und ganzen dominiert die vierteilige Periode; durch rhythmische Expansion und Kontraktion aber geht der Satz Taktverbindungen ein, welche das einförmige Ebenmaß zugunsten eines gefälligen Tempowechsels verschieben, und es entstehen Abschnitte von drei, fünf und sieben Takten. Wie plastisch, malerisch und dramatisch zugleich die Wirkung solcher Kunstgriffe sein kann, zeige ein Beispiel für viele. In Nr. 5 heißt es: „Brauner Bursche führt zum Tanze sein blauäugig schönes Kind." Die Musik folgt dem Texte, Silbe für Silbe, in kurzen, manchmal punktierten Achteln:



Bei der Stelle aber, wo der Tanz des Paares zur Liebesszene wird: „Küßt und herzt sein süßes Täubchen, dreht sie, führt sie, jauchzt und springt", behandeln die Singstimmen den Text spondeisch und verdoppeln die Notenwerte, so daß die Periode um zwei Takte verlängert erscheint:



Digitized by Google

Man glaubt die Tanzenden still halten und das Mädchen von dem erhobenen Arm ihres Führers im Kreise umhergewirbelt zu sehen. Mit dem musikalischen hat das Lied einen dramatischen Höhepunkt erreicht, von dem der Dichter nichts ahnte.

Ein Stück der Sammlung, und zwar das tiefst empfundene, am reichsten mit Kunst bedachte, scheint aus dem Tone des Ganzen herauszufallen, jene mahnende Frage, innige Bitte und selige Verheißung des Liebenden:

„Kommt dir manchmal in den Sinn, mein süßes Lieb,
Was du einst mit heil'gem Eide mir gelobt?
Täusch mich nicht, verlaß mich nicht, du weißt nicht, wie lieb ich dich hab',
Lieb' du mich, wie ich dich, dann strömt Gottes Huld auf dich herab."

Die wunderbare Stimmenführung mit ihren geheimen Kontrapunkten, die durch kurze Zwischenspiele erweiterten Perioden, welche von drei zu vier, in der zweiten Strophe zu fünf Takten fortschreiten, die den Gesang dann kanonisch imitierende, für sich zum Herzen der Angeredeten sprechende, unruhig auf und abwogende Begleitung — das sind Kostbarkeiten, wie kein Minne- und Meisterlied sie sich schöner wünschen mag. Auch hat dieses Andantino grazioso nichts „Ungarisches" an sich, sondern ist so deutsch wie irgendein süßes Lied von Brahms. Und doch möchten wir es auch an der ihm gegebenen Stelle nicht missen, weil es ebenso sicher Kunst und Natur ineinander aufgehen läßt wie seine Gefährten.

Die Nachlese der vier in op. 112 enthaltenen „Zigeunerlieder", auf die schon oben hingewiesen wurde, weicht nicht gerade grund- und gegensätzlich von den eben besprochenen ab; doch fühlt man, daß sie für sich, an anderem Ort und in späterer Zeit entstanden sind; die Handschrift trägt das Datum: „Ischl, Frühling 91." Sie mit der Hauptsammlung zu vereinen, wäre stilwidrig. Der Vorsänger geht mit seinem Tenor im Quartett unter und taucht nur ein paarmal selbständig auf, obwohl er immer seiner früheren dominierenden Stellung eingedenk bleibt und sich manchmal auch an seine Prärogative zur Zeit des alten Discantus erinnert, wo er der höheren Stimme gegenüber den cantus firmus zu vertreten hatte. In Nr. 2 („Rote Rosenknospen") möchte er den Sopran verdrängen und wird dann

Digitized by Google

vom Baß zur Räson gebracht. Noch kapriziöser gebärdet er sich in dem nächsten Liede. Seine Gefährten schelten mit ihm auf die Neider und Feinde, die wie Brennesseln am Straßengraben wuchern. Da tritt er allein vor sie hin, mit der Erklärung, daß ihn nichts anfechten könne, wenn nur sein süßes Liebchen ihm treu bleibe bis zum Tod. Sein Solo statuiert den Wechsel der Tonart und des Rhythmus. Als wäre er der Geliebten doch nicht völlig sicher, läßt er die Noten der Melodie synkopiert über die Takte hinweg im Ungewissen schweben, und die klugen Frauenstimmen des nachsingenden Quartetts helfen ihm dabei. Nur der ehrliche Baß hält überzeugungstreu an der fundamentalen Solidität des Taktes fest und führt das Lied beruhigend zu Ende. Auf dem csardasähnlichen Wechsel von Dur und Moll beruht der heiter versöhnende Eindruck des vierten, zuerst vom Alt allein intonierten Liedes. Bei der Wiederholung des Mollsatzes gesellt sich der Tenor den führenden Solostimmen bei; das Duett deutet an, daß der geflügelte Liebesbote seinen Schwalbenbrief bereits abgegeben und eine Antwort gleichen Wortlauts zur Rückbeförderung erhalten habe: „Sag, du kommst vom treusten Herzen, das vergeht in Liebesschmerzen!“ Das Quartett, das auch hier Chorstelle vertritt, dämpft mit Rücksicht auf den zwar gelinderten, aber nicht geheilten Trennungsschmerz das Dur zum zartesten Pianissimo ab — ein entzückendes Tonstück und so viel oder so wenig magyarisch wie die anderen! Zigeunerblut pulsiert voll nur in Nr. 1 („Himmel strahlt so helle und klar“), und gerade dieses Eröffnungslied ist das schwächste von den vieren.

Daß Brahms die munteren, lebenslustigen Tanzlieder mit zwei seiner schwermütigsten und ernstesten Gesänge zu einem Hefte verband, hatte neben persönlichen und idealen auch praktische und sachliche Gründe. Für den Komponisten erfüllten die Zigeunerlieder ihren Zweck, indem sie ihn den trüben Stimmungen entrissen, die ihn heimsuchten, wenn er, wie damals, besondere Ursache zu haben glaubte, mit der Welt und sich unzufrieden zu sein. In dem bei C. F. Peters herausgegebenen Liederheft aber, das, bei der Wohlfeilheit der Edition, schnell in alle Hände kam, wollte Brahms sich dem großen Publikum, das er für seine Hausmusik erzog, von verschiedenen Seiten möglichst vorteilhaft

Digitized by Google

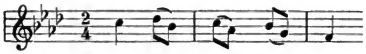
zeigen und dem Ernst wie dem Scherz in gleicher Weise gerecht werden. Überdies sollte es auch ein Akt zuvorkommender Erkenntlichkeit sein, daß er dem Verleger der „Dreizehn Kanons für Frauenstimmen", die einstweilen ein schwieriger Artikel waren, sechs solche hervorragende und vielbegehrte Meisterstücke zuschanzte. Wie ihm im Sommer 1888 zumute war, erfahren wir von den Tönen, die er in „Sehnsucht" und „Nächtens", den beiden, zu Texten von Franz Kugler komponierten Vokalquartetten anschlug. Daß op. 112, zusammen mit den Kanons, erst 1891 erschien, darf uns nicht beirren; wir haben die Beweise für unsere Datierung in der Hand. Unter den Thuner Sommergästen von 1887 befand sich auch das Ehepaar Professor Dr. Bernhard Kugler aus Tübingen, und ich erinnere mich, wie Brahms Frau Else um den Besitz des 1830 von ihrem Schwiegervater Franz veröffentlichten „Skizzenbuches" beneidete, das eine Auswahl von Gedichten, Zeichnungen und musikalischen Kompositionen des vielseitig begabten Verfassers der „Kunstgeschichte" enthält. Er erklärte, er werde es sich selbst in Tübingen abholen. Im Sommer 1888 kam er darauf zurück. Da er aber kein Geschenk provozieren wollte, so berief er sich nur auf einen Teil ihres vorjährigen Gesprächs, als er an Frau Kugler schrieb:

„Sehr geehrte Frau, daß ich nicht in Stuttgart war, haben Sie gemerkt, da ich in Tübingen nicht anklopfte! Nun ist es aber auch viel wichtiger, daß Sie den Sommer hierher kommen, und für den günstigen Fall hätte ich eine kleine Bitte. Ihr Herr Gemahl besitzt gewiß das ‚Skizzenbuch' seines Vaters; könnten Sie es nicht in den Koffer legen und mich anschauen lassen? Es muß recht selten sein — ich wenigstens habe es nicht auftreiben können. In ausgezeichneter Hochachtung sehr ergeben J. Brahms."

Kuglers kamen nicht wieder nach Thun; aber Frau Else schickte das Verlangte, und Brahms sandte ihr am 7. September „das allerliebste Büchelchen" zurück, mit bestem Dank, „daß Sie es mir freundlichst anvertrauten". Auch werde er sich erlauben, ihr „nächstens einen kleinen musikalischen Nachtrag zugehen zu lassen". Das Anhängsel zu den Kuglerschen Kompositionen waren das berühmte „Ständchen" aus op. 106 und eben jene beiden

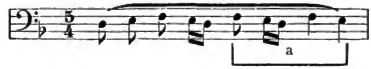
Digitized by Google

Quartette; die Sendung aber zog sich bis 1889 und 1891 hinaus. Das Gefühl tiefster Herzenseinsamkeit und trostloser Verlassenheit beherrscht die vierstimmigen Vokalsätze, die in f- und d-moll stehen. Nacht außen und innen, die auch den aufdämmernden Morgen schwarz verhängt. In der „Sehnsucht" nach dem Leben bebt ein heimliches Todesverlangen. Das buntbewimpelte Hochzeitsschiff war den Fluß hinabgefahren, den Türmen volkswimmelnder Städte zu, die, vom Abendrote scheidender Liebe angeglüht, im blauen Duft der Ferne versinken. Ein anderer führt die Braut heim. Der Einsame, der am Fenster steht und auf die rinnenden Wasser blickt, hat es selbst so gewollt, da er dem Tage den Rücken kehrte und die Nacht zur Dame seines Herzens erkor. Ein treibendes Motiv zuckt aus dem Dunkel auf:



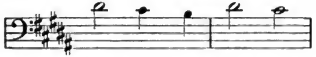
und es spiegelt sich zitternd in der unruhigen Begleitung. Frauen- und Männerstimmen wechseln ab. Sie stellen die Situation fest, mit dem Gleichmut der Elementargeister, als wären sie kühl mit den kühlen Stromnixen aufgetaucht. Da wendet sich der Tenor an den schlafenden Träumer, und der Baß sekundiert ihm: „Deine Sehnsucht wacht." Nun dringen auch die andern Stimmen, die das erste Motiv wieder aufnehmen, mahnend auf ihn ein: „Du gedenkest . . . der vergangenen Zeit." Viermal rufen sie es ihm zu, eine um die andre, bis sie übereinkommen: „Die liegt so weit." Mit den Versen: „Du siehst hinaus . . . in den Morgenschein und bist allein" spielen sie in neuer Ordnung dasselbe Spiel. Dumpf schneidende Dissonanzen drängen sich, bis f-moll wieder erreicht wird. Der Abgesang repetiert die veränderte erste (zweizeilige) Strophe und mündet überraschend in Dur wie eine Bachsche Mollfuge.

Das zweite Quartett, „Nächtens", entwächst einem Baßmotive:



Digitized by Google

Es wird zum Refrain, der am Anfang jeder Strophe erscheint, zur Losung, zur fixen Idee; Alt und Baß singen das schaurige Motto unisono, und die in Zweiunddreißigsteln tremolierende Begleitung hebt es verstärkend hervor. Vergebens suchen Sopran und Tenor, die hellen Stimmen des Quartetts, das dunkle Motiv zu ignorieren, zu bezwingen, zu verscheuchen; auch sie sind ihm rettungslos verfallen, es kommt immer wieder und schlägt sie in Fesseln. Das sind die irren, lügenmächtigen Spukgestalten, die nächtlicherweile den Sinn ängstigen und verwirren, Gram und Sorgen, die tödlichen Reif auf den Blumengarten werfen — „und auf Tränen blickt der Morgen". Das Motiv ist in seinem zweiten Teile (a) ein alter, wohlbekannter Liebling unseres Tondichters. Es begegnete uns schon im ersten Thema des H-dur-Trios:



aber männliche Tatenfreude und weibliche, bis zur Wehmut hinabsinkende Empfindsamkeit, die wir ihm zuschrieben,[1]) sind von ihm genommen und haben trostloser Melancholie Platz gemacht.

Sehr spät, erst am 29. Mai, gelangte Brahms 1888 wieder in seinen ihm so lieb gewordenen Schweizer Sommeraufenthalt. Schon im Herbst hatte er eine größere italienische Frühjahrsreise geplant, auf der Widmann ihn begleiten sollte. Er fühlte sich dem lieben Menschen und Freunde, der ihm so viele Gefälligkeiten und Aufmerksamkeiten erwies und sich immer noch umsonst mit Opernentwürfen für ihn trug, zu Danke verpflichtet und hoffte einen Teil seiner Schuld mit der Einladung nach Sizilien, das Widmann noch nicht kannte, abtragen zu können. „Was ist mit Italien und Gozzi?" fragt er am 26. November 1887. Aber als Widmann ihm einen neuen Opernstoff vorlegen möchte, winkt er (im Januar 1888) ab mit den schon früher zitierten Worten: „Habe ich Ihnen nie von meinen schönen Prinzipien gesprochen, Vater meiner Johanna? Dazu gehört: keine Oper und keine Heirat mehr zu versuchen" usw.[2]) Widmann mochte sich wundern, daß

[1]) I 150.
[2]) II 169.

Digitized by Google

ihm Brahms wieder mit Gozzi gekommen war, da er doch schon 1877 vergebens ein Szenarium von „König Hirsch“ für ihn angefertigt hatte, und gab ihm zu verstehen, daß er nicht abermals in jeder Beziehung „umsonst“ gearbeitet haben wolle. Darauf spielte Brahms mit den Worten an: „Wenn Sie, lieber Freund, nun recht liberale Anschauungen und Grundsätze haben, so können Sie sich klarmachen, wieviel Geld ich spare und für eine italienische Reise übrig habe — wenn ich zum Sommer nicht heirate und mir keinen Operntext kaufe.“ Er setzt den geforderten Preis (1000 Frcs.) dazu und fährt fort: „Können wir dafür nicht mitsammen laufen? In Italien kann ich's nicht gut allein, und einen lieberen Gesellschafter als Sie kann ich mir nicht denken und wünschen.“ — Widmann war jedoch in seinen Grundsätzen nicht so „liberal“, daß er das gutgemeinte Geschenk ohne weiteres angenommen hätte. Ja, wenn es das Honorar für ein Libretto gewesen wäre! Brahms erklärte darauf kurz und bündig, er möge ihm erlauben, daß er sich mit den Bedenken nicht weiter aufhalte. Widmann müsse sein Cicerone sein, wenn ihm gleich, namentlich bei dem Gedanken an Sizilien, so wäre, als brauchte er nur aus der Tür hinauszugehn, um den nächsten und schönsten Weg zu zeigen. Er weiß, daß Widmann über seine Prahlerei lachen wird, da Brahms ja nicht einmal in Bern „zum Bärenzwinger oder der Familie Vetter“ hinfand.

Zwischen den Verhandlungen, die sich durch den Februar hinzogen, tauchte das Billrothsche Projekt einer gemeinschaftlichen Reise nach Spanien und Ägypten auf, zu der Widmann ebenso eingeladen wurde. Wie es scheint, hoffte der Übergewissenhafte den Verführer zu verführen und bot ihm neuerdings einen Operntext an, um nicht als Almosenempfänger dazustehen. Denn am 29. Februar schreibt Brahms, nachdem er dem Freunde nebenbei mitgeteilt, Nietzsche habe ihm nicht bloß seine Hymne, sondern auch sein neuestes Buch „Zur Genealogie der Moral“ geschickt: „Der schöne Platz war wohl eigentlich für die Oper bestimmt! Aber ich lasse ihn lieber leer.“ Den Grund dafür, daß er den „schönen Platz“ in seinem Pult nicht mit dem eigenen Werke, sondern mit dem fremden Lückenbüßer, ausfüllte, leuchtet aus dem kritischen Schlußpassus desselben Schreibens hervor: „Über Einzelheiten habe ich

Digitized by Google

übrigens gar nicht nachgedacht. Mir will nur die ganze Sache nicht eingehen, ich weiß nicht, warum überhaupt, und wann und wo ich da eigentlich mit Musik anfangen und aufhören soll. Es ist mir bei dieser Art Opern so, als ob sie mit etwas mehr Mühe und Sorgfalt eben einfach Schauspiele geworden wären. (Von den hergebrachten Tanz-, Trink- oder Jagdliedern und den nötigen Balladen sehe ich ab.) — Robert Fuchs hat eine Oper vor, und es gefällt mir eigentlich, daß er gar nicht den ganzen Text zu Hause hat, nur die maßgebenden Stücke für die Musik!" . . .[1])

Widmann blieb unerbittlich. Brahms ließ die Sache einstweilen auf sich beruhen und tröstete sich mit dem Prater, der schon leise zu knospen begann: „Ich seufze immer, wenn ich weg soll; das macht aber noch mehr meine Trägheit als der grün und lustig werdende Prater, den ich verlassen soll." Was er unter „Trägheit" und „Herumbummeln" oder „Spazierengehen" verstand, wissen wir. Sein Geist war von neuen musikalischen Ideen erfüllt, aller Wahrscheinlichkeit nach mit einem dritten Symphonienpaar. Daß er bis zur Komposition des G-dur-Quintetts, also bis 1890, noch daran dachte, zwei große zyklische Orchesterwerke auszuarbeiten, wie schon bei der Besprechung der vierten Symphonie bemerkt wurde,[2]) hat der Verfasser andeutungsweise von Brahms selbst erfahren und noch bestimmter von Billroth, Koeßler und Steinbach versichert erhalten. Warum auch hätte Brahms sich gar so sehr nach dem Süden, nach Spanien und Unteritalien, zumal nach Sizilien gesehnt? Die göttliche Insel der Persephone hatte seine Phantasie 1881 so stark beeinflußt, daß er von den im Geiste mitgenommenen Schätzen Jahre hindurch zu leben fand, und sie trat ihm jetzt wieder so deutlich vor Augen, daß er glaubte, er brauche nur die Tür aufzumachen, um den nächsten und schönsten Weg zu all den Reichtümern wiederzufinden, von denen er dort noch mehr zurücklassen mußte als er entführen konnte. Sizilien bleibt das ceterum censeo seiner Briefe, deren er sonst niemals so viele nacheinander zu schreiben pflegte, und gerade diese ersehnte Sonne sollte die Saat seiner keimenden Gedanken nicht zur Reife bringen. Wenn er abergläubisch gewesen wäre, hätte er aus

[1]) „Die Königsbraut" (Elfriede). Text von Ignaz Schnitzer.
[2]) III 458 f.

Digitized by Google

den verschiedenen Hindernissen, die sich seiner sechsten Italienfahrt in den Weg legten, eine üble Vorbedeutung geschöpft und mit der Reise schon jetzt seine künstlerischen Absichten aufgegeben. Auch der Wetterhimmel war ihm feindlich. Am 27. März teilt er Widmann mit, daß Billroth und er sich Spanien aus dem Sinn geschlagen hätten, und fragt: „Aber über dem endlosen Winter versäumen wir wohl auch Sizilien? — Ich habe noch gar nichts vom Prater gehabt. Ihrem Kommando würde ich allerdings gehorchen — aber ich glaube, Sie müssen auch durch das erste Grün ans Reisen erinnert werden“ . . .

In der Zwischenzeit war mancherlei vorgefallen, was Brahms persönlich nahe ging. Rudolf von Beckerath und Ernst Frank mußten aus der Liste der Lebenden gestrichen werden: der eine war tödlich erkrankt, der andere wahnsinnig geworden.[1]) Als der Wiesbadener Freund und Mitmusikus, der ihn 1883 zur Komposition der zweiten Violinsonate angeregt hatte, starb, gewann es Brahms nicht über sich, der Witwe zu kondolieren. „Es will nur Trauriges aus der Feder, und das braucht die teure, schwergeprüfte Freundin nicht noch von mir zu hören“, schrieb er an den ältesten Sohn Kurt, „das einzig Tröstliche aber können nur Sie und Ihr Bruder ihr sein“ . . . „Ich bitte, sagen Sie Ihrer Mutter das Herzlichste von mir. Sie weiß, daß auch ich einen teuersten Freund verloren habe, und mir einer der liebsten Erdenplätze schwarz verhangen ist. Innig denke ich der vielen, unvergeßlich schönen Stunden, die ich in Ihrem Kreise verlebte, und tröstlich ist mir der Gedanke, daß Sie beide so glücklich sind, Ihrer Mutter eine Freude zu sein und ihr eine glückliche Zukunft zu versprechen“ . . .

Noch tiefer aber erschütterten ihn die welthistorischen Ereignisse, welche das schicksalsvolle Jahr 1888 mit dem fatalen Beinamen des „Drei-Kaiser-Jahrs“ behaften. Der Tod hatte der starken Faust des greisen Heldenkaisers Wilhelm das Zepter des Deutschen Reiches entwunden, um es in die entkräftete Hand des hoffnungslos dahinsiechenden Kronprinzen Friedrich Wilhelm zu legen. Der Schöpfer des „Triumphliedes“ und der F-dur-Sym-

[1]) Frank, der Nachfolger Bülows in Hannover, starb am 17. August 1889 in demselben Irrenhause (zu Ober-Döbling bei Wien), in welchem Lenau sein umnachtetes Leben beschloß.

Digitized by Google

phonie empfand den Schlag, der Kaiserhaus und -familie, Vaterland und Volk traf, schmerzlicher als mancher, der dem Monarchen nahe stand. Bei seinem herzlichen und trotzig-gläubigen, fast kindlichen Patriotismus liebte Brahms den Landesherrn so heiß wie ein treuer Sohn. Ihm war, als ob er zum zweiten Male den leiblichen Vater verloren hätte, und seine ganz persönliche Trauer wuchs zur leidenschaftlichen Sorge an, wenn er sich die möglichen Folgen dieser Königstragödie vor Augen führte, wenn er an die Zukunft Deutschlands dachte. An Simrock schreibt er am Tage der Thronbesteigung Kaiser Friedrichs: „Sie haben heute einen ernsten Tag; sonderbar feierlich muß Ihnen zumute sein. Ich wünsche mich immer nach Deutschland in solchen großen, heiteren oder ernsten Momenten, man hat den Wunsch, voller mitzuempfinden", und an die Baronin Heldburg in jenem Briefe vom 23. März:[1]) „Was erleben wir seit jenen Tagen! Wie Großes, Erschütterndes — Erhebendes! Glücklich, wer in solchen Tagen nicht noch eigenes Leid zu tragen hat — wie Ihre lieben Nachbarn von Berchtesgaden, die armen Herzogenbergs! Seit sechs Monaten liegt der Mann ganz fest, und sie wissen von der Zukunft nur, — was nicht sein wird und kann."[2])

Dem landesvaterlosen Sohne einer freien Republik gegenüber hielt er mit seinen „dynastischen Velleitäten" zurück.

Am 2. April fand er es „schändlich", daß Widmann und er nicht nach Sizilien kommen sollten; wenn es ihm auch nicht unangenehm wäre, daß er einstweilen in den Prater gehen könnte und keinen Koffer zu packen brauchte. Am 20. aber schreibt er: „Der endlose traurige Winter konnte einem schon die Frühlingsreise vergessen lassen, und die gar so schauerlich schreitende Weltgeschichte alle eigenen kleinen Angelegenheiten!" Zu diesen rechnete er im stillen und vor allem seine Symphonien. Widmann hatte endlich einen Ausweg gefunden, um die (bereits begrabenen) Wünsche des Freundes wieder aufleben zu lassen, ohne seinem Mannesstolz zu nahe zu treten. Die Redaktion des Berner „Bund" brauchte

[1]) III 313 f.

[2]) Von seinem nächsten Berliner Aufenthalt brachte Brahms uns ein Kabinettbild des Kaisers (nach der letzten, kurz vor dem Tode erfolgten Aufnahme) mit, das er meiner Frau verlegen und wehmütig lächelnd überreichte.

Digitized by Google

für die Bologneser Musik-Ausstellung, die im Mai eröffnet werden sollte, einen Berichterstatter, und er übernahm das Referat. Brahms empfing die Botschaft mit gedämpfter Freude: „Ich telegraphiere zwar: ‚Warten!‘ allein ich fürchte, das kann auch heißen: Warten Sie nicht auf mich! Bedenken Sie freundlich, wie sehr sich unsere Pläne zu meinem Nachteil verändern! Es ist ärgerlich: ich glaube, bei einiger Zudringlichkeit meinerseits, wären wir jetzt (Ende April) auf der Heimreise von Sizilien und freuten uns jetzt schöner toskanischer Bergstädtchen etwa, wo die größere Hitze sehr wohl auszuhalten wäre. Jetzt denke ich ungern an diese größere Hitze und dazu unsere größeren Fahrten und gar die größeren Städte, die unsere Hauptstationen sind — von Ausstellungen mit alten Partituren und Instrumenten abgesehen, zu denen ich Sie allein gehen lassen kann.

Sie glauben nicht, wie ich mir wünsche, mit Ihnen in Italien reisen zu dürfen, aber unser jetziges Programm und die wachsende Hitze — nun, ich darf's ja ein paar Tage überlegen . . .“

Seine auf den einsamen Praterspaziergängen wieder aufgelebte Hoffnung, mit den künstlerischen Entwürfen fertig zu werden, zerflatterte abermals, nachdem er schon daran gedacht hatte — und das fällt für die Hypothese besonders ins Gewicht — in der Nähe von Wien einen „hübschen Unterschlupf“ zu suchen, „dem nun freilich unter allen Umständen das Schänzli und gar die Bundesstraße fehlte“. Und so saßen die Freunde richtig an Brahms' Geburtstage um 11 Uhr nachts zusammen im Café Kola in Verona und gingen dann weiter auf die Reise, die sie über Bologna, Rimini, San Marino, Ancona, Loreto nach Rom und über Florenz nach Andermatt zurückführte, von wo sie am 29. Mai zu Fuß in Thun anlangten.

Die zögernden Vorberatungen zu der späten Italienfahrt und ihre Gründe sind für den Biographen interessanter als die Reise selbst, von welcher Widmann in seinen „Erinnerungen“ und in dem Reisebuche: „Sizilien und andere Gegenden Italiens“ köstliche Details mit der bildhaften Lebendigkeit seiner Poetenfeder aufzeichnete. Die Szene in der casa santa Lauretana, der berühmten Wallfahrtskirche von Loreto, wo außer den gleichgültigen Geistlichen und Kirchendienern die beiden Fremden die einzigen

Digitized by Google

Vernünftigen in der orgiastisch tobenden Menge des armen abergläubischen Bergvolkes waren, und die Entrevue mit Signor Martucci, dem Bologneser Konservatoriumsdirektor und Theaterkapellmeister, bei den „Quatro Pellegrini", welche mit einem Handkuß des schwärmerisch für Brahms begeisterten Italieners begann und mit einem gesungenen Dialoge der beiden Musiker als dem sichersten Verständigungsmittel zwischen ihnen ihren befriedigenden Verlauf nahm — diese schlagenden kleinen Meisterstücke beschreibender Prosa werden von der ausführlichen Charakteristik des „Italienfreundes" Sigmund Münz nicht übertroffen, die in den „Römischen Reminiszenzen" des Schriftstellers neben gut Beobachtetem doch auch weniger Zutreffendes von den beiden „wollenen Wanderern" bringt, denen der Essayist in Rom begegnete. Er, „der Mann im besseren Anzuge", kam sich wie ein junger Deputierter zwischen ihnen vor, der mit seinen bäuerlichen Wählern von der Kampagna durch die Straßen der ewigen Stadt spaziert. „Brahms sowohl wie Widmann waren", wie der in seiner Romkennerschaft erschütterte Autor berichtet, „von unerschöpflicher Aufnahmsfähigkeit, und bald gestand sich der Cicerone, der ich eigentlich sein sollte, daß er nicht führte, sondern geführt und auf allerhand aufmerksam gemacht würde, woran er, durch längeren Aufenthalt in Rom ernüchtert, achtlos vorüberging." Das aufrichtige Geständnis ehrt den Schreiber. Man merkt, daß ihm Brahms nicht ganz heimlich und behaglich war. Aber seiner bestechenden, wenn auch nur bedingungsweise richtigen Kennzeichnung des ihm fremden Wesens fehlt es nicht an Objektivität: „Er war eine von dunklen Empfindungen, die sich nicht leicht in Worte kleideten, volle Natur, und da mochte er, wenn im Verkehr mit anderen das in ihm siedende Pathos Mühe hatte, in Worten auszuströmen, sich der flüssigen Art der Italiener freuen. Er sprach leichter in Tönen als in Worten. In rauhen Stößen entrang sich die Rede seiner auf- und niederwogenden Brust, die mit einem dreifachen Panzer von Männlichkeit gewappnet schien. Der Mensch in ihm konnte noch weniger als der tiefernste Musiker singen, wie der Vogel singt. Wie sein Geist pathetischen Schritts daherging, so jagte er, auch wenn er schlendern wollte, stampfend dahin und ließ den Boden das ganze Gewicht seines

Digitized by Google

Körpers fühlen. So legte sich auch seine Individualität, die Umgebung erdrückend, auf diejenigen, mit denen er zusammen war. Nicht, als ob er kleinlich und eitel Herr über die andern sein wollte — er war es von selbst, und man hörte auf, laut zu sein, denn der Sturm, der aus diesem halbverschlossenen Gefäße tobte, übertönte alles."

Von dem dritten und letzten Thuner Sommer verlautet wenig, in Aufzeichnungen, Briefen und Werken. Der Aufenthalt dauerte vom 29. Mai bis zum 12. September und verlief, nach Widmanns Bericht, äußerlich in der gewohnten Weise. Die Wochentage wurden einsamen Spaziergängen und der Arbeit gewidmet, die Sonntage in Bern oder auf gemeinschaftlichen Ausflügen mit Widmann verbracht. Ein Wiedersehen mit Frau Louise Rieter-Biedermann und Familie Astor in Bönigen verdient besonders hervorgehoben zu werden. „Weit lieber besuchte ich Sie allerdings im Schanzengarten", seufzte Brahms, als er im Andenken der Winterthurer Requiem-Zeit sein Kommen anmeldete. In Widmanns neugebautem Gartenhause auf der großen Muristalden war Brahms der erste Gast, und der Dichter nahm es für eine gute Vorbedeutung. Unter den Reisenden, die Brahms in Thun besuchten,[1]) ragte die lange Gestalt des rüstig auf seinen siebzigsten Geburtstag losschreitenden Landsmannes Klaus Groth hervor.[2])

Er wohnte, da er mit reichen Kieler Bekannten reiste, wie ein britischer Lord im „Thuner Hof", blickte stolz auf das unscheinbare Haus am Flusse mit der dämmerigen Treppe und dem kleinen Kramladen hinab, das den Freund beherbergte, und wunderte sich dann über die vielen Betten, in denen, wie er scherzte, Brahms

[1]) Außer Wendt kamen Simrock, Hanslick, Dömpke, Stockhausen, Wüllner, Koeßler u. a.

[2]) In seinen Brahms-Erinnerungen verlegt Groth die Thuner Reise ins Jahr 1889 und wähnte den siebzigsten Geburtstag schon hinter sich gehabt zu haben. Das Fest wurde am 29. April 1889 in Kiel mit einem Konzert gefeiert. Sämtliche Texte, mit Ausnahme der „Zigeunerlieder", welche den Schluß machten, waren von ihm. Weder die Arrangeure noch Klaus Groth selber wußten, was es mit der Violinsonate in A für eine geheime Bewandtnis habe, sonst hätten sie sie gewiß ins Programm aufgenommen oder ihr doch den Vorzug vor der G-dur-Sonate gegeben, die allerdings auch — durch das „Regenlied" — an den Jubilar erinnert.

Digitized by Google

abwechselnd schlafen könnte. Da Groth, uneingedenk seines hohen Alters, Lust bezeigte, eine bescheidene Bergpartie zu machen, beschwor ihn der um zwölf Jahre jüngere Brahms, nur ja nicht den lieblichen Riesen zu besteigen, wir können uns denken warum.[1]) Dankbar erinnert sich der Dichter der von einer fremden Künstlerin gegebenen Thuner Brahms-Matinee, die nicht schöner und intimer hätte sein können. Brahms öffnete den Saal und stellte den Flügel, und die Konzertgeberin spielte, was das Auditorium von ihr verlangte. Ausnahmsweise hatte der Meister nichts gegen die Pianistin und ihr Programm einzuwenden, obwohl es nur Kompositionen von ihm enthielt; ja, als die Künstlerin sich bei ihm entschuldigte, daß sie „auf Verlangen" sein es-moll-Scherzo op. 4 vortrage, ermunterte er sie dazu mit den Worten: „Spielen Sie nur, ich höre den alten Brahms auch gern noch mal wieder." Es war alles von ihm: seine Musik, sein Zimmer, sein Klavier, an welchem seine Freundin Henriette Fritsch-Estrangin saß, und die beifallslustige Zuhörerschaft bestand aus deren Gatten, Klaus Groth und ihm.

Mit seinen Jugendwerken ließ Brahms sich nicht gern ein und machte bei dem H-dur-Trio, das er 1889 überarbeitete, eine Ausnahme. Gelegenheit zu ähnlichen Regenerationsversuchen hätte er gerade jetzt vollauf gehabt. Denn Simrock hatte das Verlagsrecht für die bei Breitkopf & Härtel erschienenen Opera 1—4 und 6—11 um schweres Geld erworben, in der Meinung, sein Lieblingsautor werde ihm sein Geschäft erleichtern und für dieses Opfer der Freundschaft ewige Treue schwören. Anstatt aber den Verleger und sich zu beglückwünschen, daß die zum Teil verschollenen Werke aus dem Dunkel der Leipziger Musikalienmagazine in neuen Ausgaben ans Licht gezogen und unter die Leute gebracht werden sollten, schrieb der undankbare Autor:

„Bester Simrock, da soll man gratulieren?!? Ich aber weiß kein Wort zu sagen, weil ich kein Wort verstehe. Und was ich sagen und fragen möchte, kommt mir alles unzart und zudringlich vor. Ich kann nicht dafür, wenn Sie mich ganz bodenlos überschätzen. Durch mein Benehmen und meine Worte habe ich gewiß

[1]) IV. S. 12 Anm.

Digitized by Google

nicht dazu beigetragen. Das Gegenteil kann ich doch aber nicht grade versuchen und mir selbst vor Ihnen die ganze schöne Haut abziehen?

Ich soll ‚sympathisch' empfinden! Ach Gott, ja; mich rührt Ihre Sympathie, aber ich finde es über die Maßen unvernünftig, wenn Sie von Härtels Sachen kaufen, — ich kann mir nicht denken, wie teuer — die ihnen beiläufig hundert Louisdors gekostet haben, und die in kürzester Zeit nicht einen Schuß Pulver wert sind. Daß ich neue Sachen nicht an andere abgebe, brauche ich, unserer Erfahrung nach, nicht zu versprechen. Mein Wunsch, es zu tun, beruht, wie Sie hoffentlich glauben, auf sehr kindlichen und dazu unklaren Gefühlen.

So ein klein bißchen Sympathie für den Verlag Peters müssen Sie schon erlauben. Ich weiß alles, was dagegen spricht — aber Freude müßte es einem doch machen, wenn Partituren oder Liebeslieder z. B. so etwas leichter gekauft werden könnten. Auf den Galerien ist eben wirklich besseres Publikum als in den Logen . . .

Um Ihnen nun aber meine Sympathie oder eigentlich mein Mitleid mit Ihrer großen Sympathie zu zeigen, möchte ich jetzt wirklich und ernstlich festsetzen, daß ich von jetzt ab kein Honorar mehr empfange, sondern, wie ich neulich vorschlug, mir jedesmal ein Guthaben angeschrieben wird, auf das ich im Notfall Anspruch erheben kann, und das mit meinem Tode einfach erlischt.

Sie kennen meine Verhältnisse (besser als ich) und wissen, daß ich auch ohne weiteres Honorar ungeniert leben kann. Das werde ich auch, so weit irgend meine, nicht Wagnersche Art das Bedürfnis hat. Nach meinem Tode aber — sollte ich Ihnen eigentlich den ganzen Rest vermachen, damit Sie etwas aus der Härtelschen Geschichte herauskommen. Na, also, ich gratuliere, aber wasche meine Hände mit Karbol und allem Möglichen! Und so, in aller Sympathie und mit ernstlichem Mitleid Ihr herzlich ergebener J. B."

Man mag dieses denkwürdige, ungewöhnliche Bekenntnis eines großartigen Mannes und Künstlers das, in der Mischung von heiligem Ernst und ironischem Scherz einem Brahmsschen Adagio mit eingeschlossenem Scherzo gleicht, auffassen und auslegen, wie

Digitized by Google

man will, eine besondere Liebhaberei für seine, heute von aller Welt anerkannten Erstlinge geht nicht daraus hervor. Schon früher, als das Simrocksche Einverleibungsprojekt auftauchte, hatte er erklärt, keinen Anteil am Geschäft und an den Kosten haben zu wollen. Revidieren werde er jedenfalls und jedenfalls so, daß er es mit Anstand auf den Titel setzen könne. Es sei aber eine sehr bedenkliche Sache mit Revidieren und Ändern, wie alle zweiten Ausgaben bei Dichtern und Musikern bewiesen. Bei so zweifelhaften Produkten gar, wie seinen ersten, solle man sich erst recht hüten.

Mehr am Herzen lagen ihm die in den letzten Jahren entstandenen Vokalkompositionen, Chor- und Sologesänge, die der Mehrzahl nach dem Thuner Triennium angehören. Sie sollen im nächsten Kapitel, das mit dem Jahre ihres Erscheinens (1889) beginnt, besprochen werden. Hier sei nur vorausgenommen, daß die erst 1890 erschienenen „Fest- und Gedenksprüche" vermutlich noch im letzten Thuner Sommer komponiert worden sind. Die Beschäftigung mit ihren Texten, die Brahms längst in sein Lieder-Projektenbuch eingetragen hatte, helfen seine scheinbare Untätigkeit erklären und rechtfertigen, wenn sie nicht zur Begründung der Hypothese beitragen, daß sie an Stelle jener fünften und sechsten Symphonie treten mußten, die dem Autor nicht mehr gelang. Als ich ihm im Juli von Tutzing aus mit einer Wiederholung unseres vorjährigen Überfalls drohte und, auf den Strauch schlagend, versicherte, meine Kinder würden ihn in der Komposition seiner fünften Symphonie nicht stören, erwiderte er am 12. Juli: „Ein höflicher Mann spricht nicht von Nr. 5 — die Rechnung ist komplizierter — Beilage I." Zwischen den Blättern lag ein Telegramm vom 7. Mai aus Wiesbaden, des Wortlauts: „Dem hochverehrten Meister gratuliert von ganzem Herzen zum neuen Lebensjahre, unter der Bedingung, daß selbiges zum Geburtsjahre der fünften oder, wie Teilnehmer Bülow sagt, vierzehnten Symphonie werde: Cecile Mutzenbecher."

Ein Wiedersehen mit Hermine Spies, das im Monat vorher stattfand, trug nicht dazu bei, seine Produktionslust zu steigern. Kein „Komm bald" tönte ihr diesmal in Liedern und Sonaten entgegen, wenn sie auch herzlich bewillkommnet wurde, als sie,

Digitized by Google

der Einladung folgend, in Bern eintraf. Frau Widmann hatte sie und Schwester Minna „im Auftrag von Dr. Brahms“ brieflich aufgefordert, „auf einige Tage nach Bern zu kommen und mit Brahms bei Widmanns zu wohnen“. So meldet die Sängerin in der ersten Herzensfreude ihrer Wiener Freundin Frau Fellinger und schließt diese Meldung mit der übermütigen Frage: Was sagste nu??? — — —“ Sie hat seinen „Frühlingstrost“ („Erwacht um mich Narzissenduft“) einstudiert und wird ihm das Lied in Bern singen:

„Erwach' im morgenroten Glanz,
Schon harret dein der Myrtenkranz,
Geliebter!
Der Frühling kündet gute Mär',
Und nun kein Ach, kein Weinen mehr,
Betrübter!“

Wie anders klingt der Brief, den Hermine Spies vier Wochen später an dieselbe Wiener Adresse gelangen ließ, nachdem sie aus der Schweiz, wo sie noch beim Baseler Musikfest mitwirkte, nach Wiesbaden heimgekehrt war: „An der Bahn kam er uns mit Widmann entgegen, aber, liebes Herz, wie verbrannt ist er, und leider, leider, wie weiß ist er geworden! Ich war im ersten Moment so erschrocken, daß ich gar nichts sagen konnte. Wenn er nicht die herrlichen blauen Jugend-Augen hätte und das frische, liebe Wesen, er wäre ein Greis.“

Wohl weiß die Schreiberin von einem großen, herrlichen Musizieren im Widmannschen Hause zu erzählen, das am Sonntagmorgen begann und gar nicht enden wollte. Sie sang unzählige Lieder, auch die Gesänge mit Bratsche, und Hegar führte die Instrumentalstimme aus. Brahms begleitete alles und spielte noch Schumannsche Phantasiestücke und seine Paganini-Variationen. Und alsdann führte er sie ins Schänzlitheater zur „Fledermaus“, und als er am nächsten Morgen noch dageblieben war, obwohl er sich schon am Abend feierlich verabschiedet hatte, nahmen sie nach einem gemeinsamen Spaziergange die ganze „Dichterliebe“ miteinander durch, vom „wunderschönen Monat Mai“ bis zu dem resignierten schmerzlichen Epiloge. Das war ja alles herrlich und wundervoll, aber es war auch fast anzüglich schön: „Wie dankbar

Digitized by Google

bin ich dann allemal meinem gütigen Geschick, das mich in seine Nähe geführt hat!“ Auf diesen etwas ernüchterten Ton der Ergebung ist der ganze Bericht gestimmt, und die traurige Enttäuschung, von welcher der Anfang spricht, zittert in matten Wellenkreisen aus. Vergebens versuchte der andere Verehrer Herminens, Klaus Groth, sie noch einmal von Basel nach Thun zu locken. Weder eine gereimte Postkarte noch der herzliche Brief des Dichters verfingen, in welchem er von einer frühen Fensterparade vor der Glasveranda neben der Wellingtonia erzählt: „Er ließ mich nicht fort, ich mußte hinauf zu ihm. Ja, liebe Hermine, was wir dann in einer halben Stunde sprachen, das hätten Sie auch mit Vergnügen angehört, ja selbst Heinrich von Kleist, der dort drüben im roten Häuschen unter Bäumen gewohnt, geliebt und gedichtet, wäre nicht davongelaufen. Denn auch unsereinem reißen bei dem Manne die Schleusen auf, welche die alltägliche Mittelmäßigkeit zuschlämmt.“[1])

[1]) Minna Spies a. a. O. 266.

III.

Im November 1888 nahm der Herzog von Meiningen mit seiner Gemahlin abermals die Rückreise von Berchtesgaden über Wien, und wiederum wurde Brahms eingeladen, das Christfest bei Hofe mit zu feiern. Einer in Budapest getroffenen Vereinbarung zufolge sollte er am 22. Dezember im Quartett Hubay mit dessen Primarius die noch immer nicht veröffentlichte dritte Violinsonate aus dem Manuskript spielen,[1]) und als sich auch Joachim und Hausmann für Weihnachten in Wien ansagten, um das dort noch unbekannte Doppelkonzert hören zu lassen, mußte Brahms auf die Meininger Bescherung verzichten. Sein erstes Klavierkonzert, von d'Albert gespielt, war ihm dort zugedacht, und gerade dies Stück mit ihm zu machen, wäre ihm, wie er sagte, eine ganz besondere Freude gewesen. Nun mußte er sich mit seinem Doppelkonzert begnügen, das am 3. Januar 1889 mit den Berlinern in Meiningen Ersatz für d'Albert und das d-moll-Konzert leistete. Es wurde dort mit Jubel begrüßt, während es in Wien nur einen Achtungserfolg errang. Der Philharmonische Sonntag fiel auf den 23. Dezember, und dieser Umstand trug wenig dazu bei, dem ohnehin nicht gerade entgegenkommenden Werk eine wärmere Aufnahme zu sichern. Alles schien präokkupiert von den süßen Sorgen der Liebe, und weder der Dirigent noch die beiden Solisten konnten herzliche Teilnahme in dem dezimierten und zerstreuten Publikum erwecken. Die Kritik

[1]) Hubay kam zur Probe nach Wien, und Brahms benachrichtigte mich davon am 11. Dezember mit dem Billett: „Lieber Freund, wenn Sie morgen (Mittwoch) 11 Uhr nichts sehr Gescheites vorhaben, so kämen Sie vielleicht zu Billroth und hülfen Hubay und mir umbladeln, falsch greifen — vielleicht auch ein gutes Glas trinken? Herzlich Ihr J. Br."

Digitized by Google

verhielt sich kühl, wenn nicht absprechend — die meinige leider mit inbegriffen!

Von Meiningen reiste Brahms nach Frankfurt a. M. Er wollte bei Klara Schumann nachholen, was er im Oktober versäumt, und gutmachen, was er, mehr nach der Meinung seiner alten Freundin als nach der eigenen, verschuldet hatte. Es war ihr eine mit körperlichem Leid erkaufte Wonne gewesen, ihrer heftigen Arm- und Schulterschmerzen ungeachtet, dem Publikum der Heermannschen Quartettsoireen das volle Verständnis für Brahms' neues Trio zu erschließen, unter dessen Zauber sie noch heute stand.[1]) Aber nur ihrem stummen Freunde, der ihr kein verletzendes Wort zurückgab für ihre gutgemeinten Vorwürfe, nur ihrem Tagebuche vertraut sie ihr Empfinden an, wie sie, als alles ihr zujubelte und für den zündenden Beweis ihrer höchsten Begeisterung dankte, sich nach dem Einen sehnte, von dem und für den sie gespielt hatte: „Ich möchte, er hätte das Stück gehört; ich weiß, niemand spielt es so wie ich." Die Zeit ihrer wechselseitigen Blumengrüße, da sie das „Erinnerungsbüchlein" mit den nun solange schon verdorrten lebendigen Interfolien und Blüten angelegt, fiel ihr ins Gedächtnis.[2]) Gern hätte sie Brahms einen ihrer Lorbeerzweige geschickt. Aber sie bezweifelt, ob er den Gruß dem Herbarium ihrer frommen Liebe, das bis zum Tode in seinem Besitz blieb, noch einverleibt hätte. Enthielt er ihr doch die Schätze seines Geistes vor, auf die sie das erste Anrecht zu haben glaubte, um sie an andere, an Billroth, an Frau v. Herzogenberg, an Hermine Spies zu verstreuen! Zu ihrem sechzigjährigen Künstlerjubiläum, das im Oktober festlich begangen wurde, war Brahms nicht nach Frankfurt gekommen. „Ich muß schon an die vielen Menschen, die vielen Festessen und gar Reden denken, wenn mir, soweit davon, dennoch der Gedanke an Dich behaglich sein soll. Dies alles entbehrte ich gern; höchst ungern aber, ein stiller Zuschauer und Zuhörer sein, und als das Beste: hernach Dich und Deine Gedanken begleiten zu können, statt sie hier allein und stumm herum zu tragen. Du aber, Beste der Frauen und Künstlerinnen, freue Dich alles Schönen

[1]) Vgl. S. 25.
[2]) Vgl. I 285.

Digitized by Google

und Guten, das Du morgen erlebst, und denke selig an alles Schöne und Gute, das Dir und Deinem Mann soviel Liebe verschafft hat . . ."[1]) Ein solcher Gruß läßt wohl einiges an Deutlichkeit, an Herzlichkeit aber gewiß nichts zu wünschen übrig, und Frau Schumann muß dies auch gefühlt haben. Sonst hätte sie die fünfzehntausend Mark, die Johannes ihr vor dem Feste schickte, zur Deckung unvorhergesehener Ausgaben, welche sie beunruhigte, ebenso abgelehnt wie die zehntausend, die er ihr schon im Sommer offerierte.

„Ich traue nie einem neuen Stück zu, daß es jemandem gefallen könnte." Mit diesem Ausspruch entschuldigt sich Brahms, als ihm Frau Klara eine seiner Unterlassungssünden zu Gemüte führt, da sie glaubt, er wolle sie bei der Violinsonate in d übergehen. Sie hatte sie nicht selbst vornehmen können — ihr Rheumatismus verbot es ihr — nun bekam sie sie von Brahms und Heermann in ihrem Musikzimmer zu hören. Er spielte sie, wie sie sich das Stück gedacht hatte, „nur das Adagio langsamer". Da Hörerin und Spieler gleich gut aufgelegt waren, fand Frau Schumann diesmal nichts an Brahms' Klavierspiel zu bemängeln, und auch über ihr krankes Gehör hatte die Ärmste nicht zu klagen, das sie oft außerstande setzte, schnell aufeinanderfolgende Harmonien zu unterscheiden, so daß sie ganz andere Töne hörte, als angeschlagen wurden. Als dann Brahms gar mit ihr den Schülern Stücke zu vier Händen vortrug: ungarische Tänze und die Es-dur-Variationen über Schumanns letzten Gedanken, war alles eitel Freude und Wohlgefallen.

Das gute Einvernehmen hielt eine Weile vor und wurde auch nicht gestört, als Brahms zu Klaras siebzigstem Geburtstage, den die Künstlerin 1889 in Baden-Baden feierte, erst post festum eine Woche später, am 20. September eintreffen konnte. Brachte er ihr doch viel neue Musik von sich mit: die Gedenksprüche, einige Motetten und, ein recht eigentliches Geburtstagsgeschenk für sie, sein altes H-dur-Trio vom Jahre 1854 in der neuen Bearbeitung! Und als er ihr in Baden-Baden den Thuner Freund Widmann zuführte, konnte er sich von Herzen daran freuen, daß

[1]) Litzmann, a. a. O. 508.

Digitized by Google

„die herrliche Frau einen so schönen Eindruck auf ihn gemacht hatte", und ausrufen: „Frau Schumann wiederzusehen, ist schon der Mühe wert!" Man lese nur nach, was Widmann in seinen Brahms-Erinnerungen davon schreibt (S. 96 ff.)! Dort steht auch der beherzigenswerte Ausspruch verzeichnet, der den Mann und Künstler in seiner himmlischen Liebe zu Klara so treffend charakterisiert: „Wenn Sie etwas schreiben, so fragen Sie sich immer, ob eine Frau wie die Schumann mit Wohlgefallen ihren Blick darauf könnte ruhen lassen. Und wenn Sie das bezweifeln müssen, so streichen Sie es aus." Dies und anderes dem Ähnliches wollen wir uns vergegenwärtigen, wenn wir, der Zeit vorauseilend, von dem schweren Zerwürfnis berichten, das das gelockerte Freundschaftsverhältnis völlig aufzulösen drohte.

Bei der Revision der kritischen Schumann-Ausgabe hatte sich Brahms in die erste Fassung der d-moll-Symphonie vertieft und verliebt. Er besaß die Partitur in der Originalhandschrift und wurde nicht müde, den schimmernden Silberglanz und die durchsichtige Klarheit ihrer Instrumentation zu bewundern. Ihm war zumute wie einem, der unter dick übermalter blinder Schwarte ein altes Meisterbild hervorleuchten sieht, das, von allen entstellenden Flecken gereinigt, in holder, ursprünglicher Schönheit zum wahren Leben ersteht. Diese vierte, als op. 120 erschienene Symphonie war eigentlich Schumanns zweite. Sie stammt aus der Blüte seines jungen Meister- und Eheglückes her, wurde aber von ihm zurückgelegt, da sie bei der Probe nicht klingen wollte. In Düsseldorf holte Schumann die Symphonie wieder hervor und richtete sie für die Ansprüche seines starken, durch Präzision und Wohllaut nicht gerade ausgezeichneten Orchesters her. Aus dem leichten Seidengewand, das die feine Gestalt der romantischen Grazie umschloß und sich jeder ihrer Bewegungen anschmiegte, wurde eine unbeholfene, schwere Rüstung. Mit dem ihm eigenen leidenschaftlichen, hartnäckigen Eifer betrieb Brahms die Rehabilitation seines gekränkten Lieblings. Er hatte 1886 Kopien anfertigen lassen, anfangs wohl nur zum Privatstudium und seinem besonderen Vergnügen. Mandyczewski schrieb die Partituren „schön und fleißig zusammen", und Brahms schickte sie an Herzogenberg und Joachim. Schon damals, als er die beiden Fassungen in

Digitized by Google

handgreiflicher Plastik einander gegenüber gestellt sah, wollte er, daß die Symphonie, die Schumann „bescheiden, aber doch wohl ganz unrichtig“ Skizze genannt habe, nach der ersten Fassung gedruckt und aufgeführt würde. Die Berliner Freunde schienen von der Richtigkeit der Sache, die Brahms zu der seinigen machte, durchdrungen zu sein, und Joachim wollte die Symphonie mit dem Hochschulorchester probieren. Aber es blieb vorerst beim guten Willen. Ihr Interesse, räsonierte Brahms 1888, sei nicht so weit (bis zur Probe) gekommen. Desto eifriger drängte er zur Herausgabe der Partitur und trieb Wüllner an, „einige Mühe daran zu wenden, damit niemand mit Recht irgend etwas entbehre usw.“ Bei dem Gedanken, Wüllner könne die alte Lesart einfach für den Bücherschrank als Kuriosität drucken lassen, erschrecke er. Der Freund solle ihn der Symphonie wegen entweder beruhigen oder die Doppelpartitur bescheiden in die Karlsgasse in seinen Kasten zurückgehen lassen. Brahms wird also doch einige Änderungen der Instrumentierung für nötig befunden haben. Da er aber sich selbst in dieser Beziehung weniger zutraute als dem gewiegten Bearbeiter klassischer Musikwerke, der z. B. Webers „Oberon“ mit stilgerechten Rezitativen versehen hat, welche klingen, als hätten sie immer dazu gehört, so bestand er auf seinem Willen und berichtete im November 1889 an Frau Schumann, daß Wüllner neulich (vor den „Faustszenen“) die Symphonie in der ersten Instrumentierung aufgeführt habe und daran denke, an Härtels darüber zu schreiben. „Wenn diese nun eine Herausgabe beabsichtigten, wäre Dir das recht? Und wäre Dir in diesem Falle auch recht, daß Wüllner dies besorgte? Er ist ein ganz vortrefflicher Redakteur, wie er oft (auch in der großen Bach-Ausgabe) bewiesen hat.“ Wüllner verdiente sich dieses Lob in diesem Falle von neuem, da er eigentlich nichts änderte, sondern nur Stellen, die unentschieden und zweifelhaft waren, zurechtlegte.

Da Frau Schumann diese Anfrage, wie alle früheren in derselben Angelegenheit ihr zugekommenen Vorstellungen, unbeantwortet ließ, so dachte Brahms, der an ihrem Einverständnis überhaupt nicht zweifelte, wie der Lateiner: „qui tacet, consentit“ und erteilte Wüllner Vollmacht: es sei ihm alles recht, auch mit Härtels könne er machen, was er wolle, wenn er die Sorge der

Digitized by Google

Herausgabe übernehme. Nur Eines setze er als unerläßliche Bedingung voraus, daß Wüllner ganz mit ihm übereinstimme, was Wichtigkeit und Wert der Lesart betreffe. Mündlich wurde dann noch des näheren und weiteren zwischen ihnen verhandelt, und die Sache gedieh zu beiderseitiger Zufriedenheit. Keineswegs jedoch zu der Klara Schumanns. Als sie in den „Signalen" die Notiz las, daß Wüllner jene „Reliquie", die er von Brahms erhalten, veröffentlichen werde, sprach sie, wie Litzmann (a. a. O.) schreibt, dem Freunde ihr „peinliches Befremden" darüber aus. Sie muß ihm in der Tat die peinlichsten Dinge gesagt, die unverzeihlichsten Vorwürfe gemacht haben — der Inhalt ihres Briefes wird leider unterdrückt — sonst wäre die ihr von Brahms erteilte Zurechtweisung kaum erfolgt, die dem Schmerz eines tiefverwundeten Gemütes Ausdruck gibt. Es beruhige ihn, schreibt er, daß sie nur vom Geschäftlichen spreche! Und so sage er denn, daß jene Publikation wohl für niemand, also auch nicht für Frau Schumann, ein Geschäft sein konnte. Ob Wüllner für seine sehr großen Mühen ein (jedenfalls schmales) Honorar bekommen, wisse er nicht. Er, Brahms, habe nur recht bedeutende Kosten für Kopiaturen gehabt, werde sich aber vermutlich ein Exemplar kaufen müssen, wenn er eins haben wolle. — Wäre es seine Art gewesen, die Undankbarkeit der ihn grundlos verdächtigenden Freundin mit einer Unzartheit zu erwidern, so hätte er sie nur an das fürstliche Geschenk zu erinnern brauchen, das er ihr vor Jahr und Tag gemacht hatte. Und eine solche Strafe hätte Frau Schumann wohl verdient, wäre sie eben nicht die Frau gewesen, die Brahms Zeit seines Lebens, und mit Recht, vor allen anderen verehrte. Er durfte die kleinlichen Eigenheiten ihrer sonst großen Seele, unter denen er, seit er ihrer halb mütterlichen Fürsorge entwachsen war, bei zunehmenden Jahren immer mehr zu leiden hatte, ihrem Alter und ihren Gewohnheiten zuschreiben, wenn er in ihnen nicht ein väterliches Erbe Friedrich Wiecks erkennen wollte. Als sie aber in ihrem nächsten, leider nicht unterdrückten, Briefe Front und Methode des Angriffs wechselte, sich auf die ahnungslos Hintergangene, moralisch Geschädigte, böswillig Gekränkte hinausspielte, als sie den Freund noch im Freunde zu treffen suchte und beide als eine Art von Gesinnungslumpen hinstellte, verlor Brahms seine mühsam be-

Digitized by Google

wahrte Fassung und Geduld. Ihm die Ehre des rechtlich denkenden Menschen abzusprechen, hatte noch niemand gewagt. Und so schrieb er der Freundin am 16. Oktober 1891 den unsäglich traurigen Scheidebrief, in den man hineinschaut wie in die von Rauch und Feuer verheerten schwarzen Wände eines abgebrannten Hauses. Doch die Stätte der Liebe wurde von dem Baumeister soviele Guten und Schönen, von dem treuen Johannes, binnen Jahr und Tag wieder aufgerichtet. Die Trübung des lieben und edeln Frauenbildes war nur eine vorübergehende, und den letzten abbrechenden Zeilen des Briefes folgten zu Weihnachten 1892 freundliche, wiederanknüpfende Worte.

Am 14. Januar 1889 war Brahms wieder in Wien. Nach der lauen Aufnahme seines Doppelkonzerts, die ihm nicht weiter weh tat, konnte er sich mit desto vollerem Behagen dem Gefühl hingeben, ein Liebling der Wiener zu sein. Gustav Walters Liederabende riefen es ihm, falls er es vergessen hätte, ins Gedächtnis zurück. Allerdings reichte da ein Liebling dem andern zu enthusiastischen Erfolgen die Hand, und mit dem Sänger teilte sich der Komponist in den üppigen Lorbeer der Walterschen Liederabende. Einem Brahms-Abend von 1887 (mit Marie Baumayer) war 1888 ein gemischter Liederabend gefolgt, an welchem der gefeierte Tenor drei neue Lieder des befreundeten Meisters: „Schwalbe, sag' mir an", „Ständchen" und „Wie Melodien zieht es" aus dem Manuskripte gesungen hatte, und nun folgte am 26. Januar 1889 wieder ein von Brahms inspirierter Abend (mit Ludwig Rottenberg als Begleiter), der die früheren Manuskriptlieder wiederholte, „Auf dem See", „Salamander", „Immer leiser wird mein Schlummer", „Meine Lieder" als Novitäten und zum Schlusse die ebenfalls neuen „Zigeunerlieder", in der Besetzung: Minna Walter, Karoline Gomperz-Bettelheim, Gustav Walter und Ludwig Weiglein, brachte. Die unmittelbar zündende Wirkung der neuen Sologesänge, namentlich aber der Quartette, setzte alles in Flammen, und die Glut, die sich verbreitete, erwärmte noch das Publikum der drei großen Konzerte, die Josef Joachim im Februar veranstaltete. Zwei davon fanden im Musikverein statt, und Hanns Richter dirigierte die großartige Revue der Violinkonzerte Beethovens, Mendelssohns, Joachims und Brahms', nach

Digitized by Google

welcher die beiden lebenden Meister aufs Podium gerufen wurden. An einem dazwischen geschobenen Kammermusikabende bei Bösendorfer musizierten die wiedervereinten Freunde zusammen und spielten außer kleineren Stücken von Tartini, Beethoven und Bach, nebst einigen Ungarischen Tänzen, die neue, Bülow gewidmete Brahmssche Violinsonate. Hellmesberger, der sich schon für die klassische Feier seiner dreihundertsten Quartett-Produktion (19. Dezember 1889) rüstete, ging diesmal leer aus. Der Orgelpunkt in der d-moll-Sonate erklärte seiner immer nervöser zitternden Bogenstange den Krieg. Noch bei der A-dur-Sonate und dem mit Anton Door gespielten c-moll-Trio, den Brahms-Novitäten des vor- und vorvorjährigen Zyklus, hatte er seinen Mann gestellt.

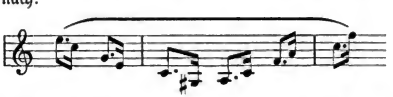
Schneller als ihre Vorgänger wurde ein Teil der neuen Lieder Gemeingut der musikalischen Welt und gelangte allmählich zu einer, damals kaum geahnten ungeheuren Popularität. Allen voran das leidenschaftlich verblutende: „Immer leiser wird mein Schlummer", das schalkhaft naive „Schwalbe, sag' mir an", und das reizende, burschikos-romantische „Der Mond steht über dem Berge". Mit andern vereint, gehören sie den drei Heften an, die als op. 105, 106 und 107 im Jahre 1889 bei Simrock erschienen. Von einigen war schon gelegentlich die Rede. Alle miteinander vervollständigen die reiche lyrische Ernte des Thuner Trienniums. Daß sie auf dem Boden des Berner Oberlandes gewachsen sind, konnten wir bei der Mehrzahl feststellen; ein oder zwei, drei ältere, im Wiener Prater oder anderswo gepflückt, wurden in den Strauß eingebunden, den Brahms im Juni 1888 dem Verleger zuschickte. Auswahl und Zusammenstellung machten ihm Mühe. Er hatte zwei Hefte, eines für tiefe, eines für hohe Stimme geordnet, als ihm die Vermehrung seines Materials ein drittes Heft abnötigte. Op. 106 mußte aufgelöst und mit Rücksicht auf 107 neu geordnet werden. Wir vermuten, daß die im letzten Thuner Sommer komponierten „Meine Lieder", „Ständchen" und „Maienkätzchen" die späteren Eindringlinge waren, welche ein paar früher beiseite gelegte zum füllenden Sukkurs heranzogen. Musikalisch Schwaches kommt in keinem der drei Hefte vor; aber Sonderbares findet sich wohl hier und da.

Digitized by Google

Von dem Liede „An die Stolze“ (op. 107 Nr. 1) sagt die mit scharfer Kritik ins Zeug gehende Frau v. Herzogenberg, das habe der alte Flemming wohl ganz anders gemeint; Text und Musik brächten es zu keiner Einheit. In der Tat stößt uns das abstrakte Wesen der Singstimme ab, mit dem vielleicht der Eindruck des Altertümlichen erzielt werden sollte — bei Brahms wäre diese Art von Archaismus ein Ausnahmefall. Die fließende (eigentliche) Melodie des Stückes liegt in dem den Hauptsatz selbständig unterlaufenden Baß, der wie ein Violoncellsolo klingt. Ihm gegenüber hat der die Silben stechende Gesang etwas Trockenes, Steifes, künstlich Aufgesetztes. Ähnliches könnte man von dem „Salamander“ (Nr. 2 desselben Heftes) sagen. Bei ihm irrt die muntere Gesangsmelodie von dem natürlichen Pfade ab, als ließe sie sich durch das Intrigenspiel des bösen Mädchens, das „den kühlen Teufel“ ins Feuer wirft, zu seltsamen Seitensprüngen verleiten. Und auch hier wieder ein Geigenbaß. „Maienkätzchen“ (nach Liliencron) hat etwas von der Knospenfrische der vom Saft schwellenden Weiden, und mehr als das Gedicht nimmt die Musik uns durch ihre Schlichtheit gefangen. Der Dichter erreicht die bescheidene Pointe mit der Antithese: jetzt stecke ich den ersten Gruß des Frühlings an meinen alten Hut, einst steckte ich ihn der Geliebten an ihren Hut. Mancher wünscht wohl die umgekehrte zeitliche Ordnung oder erwartet ein Epitheton ornans als Schmuck für den Hut der Geliebten. Der Kontrast wäre allerdings noch schlagender, aber doch sehr komisch, was er ja beileibe nicht sein soll. Brahms springt dem Dichter mit einer empfindsamen Verlängerung des Satzes bei und verhütete dadurch das Unglück etwaiger Mißverständnisse. Das Motiv des kurz präludierenden munteren Ritornells wird bei der zweiten Strophe herangezogen, die Phrase wiederholt, die Notenwerte des Abgesanges werden verdoppelt. In den beiden Mädchenliedern des Heftes, besonders in „Das Mädchen spricht“, tritt das begleitende Klavier stark hervor. Der Begleiter wirft sich zum Führer auf, und die Sängerin ist in mehr als einem Sinne die Angeführte, wenn sie sich nicht auf die Poesie des Vortrages versteht. Wir sagen „die Sängerin“, als vergäßen wir die bildhafte, zur dramatischen Szene hinstrebende Darstellung der Musik, deren Objektivität sich an kein Geschlecht bindet. Auch

Digitized by Google

der Sänger sei willkommen, der, wie Ludwig Wüllner, die Gabe hat, durch den Geist zu den Sinnen zu sprechen! Die drei Seiten des Schwalbenliedes wiegen die Partitur mancher Oper auf. Ohne die Grenzen des Liedes zu überschreiten und die Melodie zu verabschieden, bewegt sich der Komponist mit der denkbar größten Freiheit innerhalb seines Gebietes: rein durch die Macht der Phantasie hat er es ins Grenzenlose erweitert, hat die nicht mehr widerstrebenden Nachbarkünste der Malerei und Poesie in den lustigen Bereich herübergelockt. Es erscheint ein Stück lebendiger Natur, von der feinsten Musik, wie von einem gemeißelten Fensterrahmen zierlich eingefaßt. Drei Takte reichen hin, uns das fein Nest umflatternde und umzwitschernde Schwalbenpärchen vorzuzaubern; der vierte Takt des Vorspiels, durch eine Viertelpause von den andern getrennt und durch seine Melodienoten thematisch mit ihnen verbunden, schließt ebenfalls mit einer Pause, die nach dem Dominantseptakkord ihr Kolon hinsetzt: Aufgepaßt, jetzt kommt sie, die Heldin des kleinen Liedes, das Mädchen! Dieses Mädchen aber, wie die Überschrift befiehlt und verheißt, singt nicht, sondern spricht. Das Singen soll es den Schwalben überlassen. Da nun besagtes Mädchen kein Kind des prosaischen Naturalismus, sondern ein liebliches Töchterchen der poetischen Romantik ist, so singt es doch; nur klingt es so, als ob es spräche — die sich weiter fortpflanzenden Viertelpausen sorgen dafür. Zu den Melodien der singenden Schwalben und des sprechenden Mädchens gesellt sich eine dritte. Sie setzt forte mit der Oberstimme der Begleitung ein. Der jähe Wechsel der Harmonie und der entschiedene Einsatz sind Merkmale ihrer besonderen Wichtigkeit. Ihr hochgespannter Bogen ahmt den schießenden Flug des ans Haus gewöhnten Wandervogels nach:

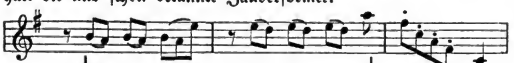


und sie singt zugleich das Lob der Freizügigkeit, im Wandel von Sehnsucht in die Ferne und Freude an der Heimat. Zum offenen Fenster leuchtet tausendfarbig die weite bunte Welt herein mit ihren zwischen Bergen und Meeren gelagerten Ansiedlungen

Digitized by Google

fremder Städte und Menschen, ein Abenteuer in der Glorie der aufgehenden Sonne. Das Schwalbenmännchen ist dem Nest entflogen, und das naive Mägdlein, in dem die Rätsel des Lebens rege geworden, faßt sich Mut zur Fortsetzung der an das zurückgebliebene Weibchen vorwitzig gerichteten Frage: „Schwalbe, sag' mir an, ist's dein alter Mann, mit dem du's Nest gebaut? . . ." „Oder hast du" (Pause) „jüngst erst" (Pause) „dich ihm vertraut? . . ." Schüchternheit, Scham, Neugier, Verwirrung, ja, Schuldbewußtsein der Unschuldigen kommen in der zweiten stockenden Hälfte der Frage so deutlich zum Ausdruck, als habe der Dichter (Otto Friedrich Gruppe) den Komponisten gebeten, ihn bornierten Lesern zu erklären. Das oben in Noten wiedergegebene Zwischenspiel, das die Frage halbiert, hat die Antwort bereits gebracht. Natürlich ist das Männchen ein anderer junger Mann; nach dem alten kräht kein Hahn, singt keine Schwalbe mehr. Brahms hat hier ein Seitenstück zu seiner „Therese"[1]) geschaffen; unsere koketten Sängerinnen singen lustig über die Geheimnisse beider Lieder hinweg. Wie hinter ganz idyllischen und friedlichen Schwindschen Bildern sich Abgründe öffnen, für den, der heimlich schaut, so liegen auch hier, „für den, der heimlich lauscht", Untiefen der klingenden Seele verborgen.

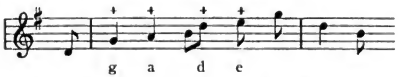
Nach der andern Seite hin berührt sich das Schwalbenlied von op. 107 mit dem „Ständchen", das an erster Stelle von op. 106 prangt. War jenes ein sonniges Capriccio à la Schwind, so ist dieses ein mondscheinduftiges Nachtstück à la Spitzweg. Ganz so visionär wie ein solches, täuscht es doch die lieblichste Realität vor. Die Klänge zu dem Mondscheinständchen des Kuglerschen Skizzenbuches holte Brahms aus der Erinnerung an seine Zigeunerreise mit Reményi und an die Göttinger akademischen Zeiten hervor. Das „anmutig bewegte" Ritornell der Einleitung, welches später, wie in einem kurzen Instrumental-Intermezzo, die von den drei Studenten der Schönsten dargebrachten Serenade vorführt, enthält die uns schon bekannte Zauberformel:



[1]) Vgl. III 340 f.

Digitized by Google

jenen Schlüssel zur Vergangenheit, der schon in der „Akademischen Festouvertüre“ seine Schuldigkeit getan hat.[1]) Mit aufmerksamem gutem Willen kann man auch, wie aus dem Allegro des G-dur-Sextetts, aus der Hauptmelodie des Liedes:



den Namen Agathe (Siebold) — von J. O. Grimm und Brahms „Gathe“ genannt — herauslesen.[2]) Die „Schönste“ trat dem Sänger des letzten Ständchens im Bilde seiner unvergessenen Jugendliebe entgegen, und die drei Studenten, die sich zu dem ersten, 1857 oder 1858, vereinigten, wären dann Joachim, Grimm und — „der blonde Geliebte“ gewesen. Von dem alten Übermut der lustigen Kommilitonen geben die vielen frei angeschlagenen Tonarten Zeugnis: G, E, D, A, F, Es lösen einander ab, und mit einer kecken enharmonischen Verwechselung (Dis für Es) springt die Serenade über H nach der Haupttonart G zurück.

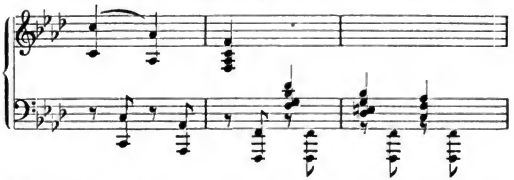
„Auf dem See“ gehört wohl zu den oben erwähnten Einschiebseln und Füllnummern, und wie Elisabet von Herzogenberg unrecht hatte, das Schwalbenlied als „niedliches Klavierstückl“ abzutun, so hatte sie recht, als sie dieses dritte der von Brahms komponierten vier Reinhold-Köstlinschen Lieder indirekt ein Duo für Klavier und Violine nannte: „Ich spiele es mit Amanda Röntgen, es klingt allerliebst für Geige.“ Mit den gleichzeitig entstandenen Liedern „O Nachtigall“ und „Auf dem Schiffe“ kann es sich nicht messen; eher schlägt es zu dem „Wanderer“ hinüber, der, wie wir wissen, quasi als Zwilling der „Nachtigall“ zur Welt kam.[3]) Dieser Gesang eines dem Grabe „in langsam gehender Bewegung“ zuwankenden Unglücklichen kann, seiner Natur nach, allerdings nicht auf viele Freunde rechnen, und mancher mag, wie der selige Mosenthal, spotten: „Wenn Brahms einmal recht lustig ist, singt er: Das Grab ist meine Freude.“[4]) Indessen

[1]) III 255.
[2]) II 154, Briefwechsel IV 66 ff.
[3]) III 532.
[4]) II 102.

Digitized by Google

braucht sich nur ein großer Gesangstechniker, der ein noch größerer Poet ist, des zurückgesetzten Liedes anzunehmen, um des tiefsten Eindrucks sicher zu sein.

Sehr merkwürdig ist das nach dem Vorhalt und Halt auf Des-C einsetzende, die Schlußstrophe vorbereitende Zwischenspiel:



Als klänge ein Gruß aus der Erde herauf, die gefragt wird: „Hast du keinen Raum für mich?“, mit der Antwort: „Ja, hier im Grabe!“ kündigt sich geisterhaft der zweite der „Ernsten Gesänge“ an. Der noch ungeborene Vers: „Da lobte ich die Toten“ klingt dumpf und leise an. Klaus Groths „Es hing der Reif im Lindenbaum“ ist wohl mehr der pittoresken Winterlandschaft als der heinesierenden Schlußpointe wegen in Musik gesetzt. Brahms bewährt sich als Stimmungsmaler, kann aber eine, allerdings sachlich bedingte Eintönigkeit nicht vermeiden, die durch den ermüdenden Gang der Melodie in lauter Schleppjamben

noch gesteigert wird. Die Pointe aber hat die Spitze verloren. Anstatt kalt zu stechen, schmilzt sie erwärmt dahin wie ein Eiszapfen an der Sonne.

„Meine Lieder“ ist vielleicht das schönste, gewiß das tiefste Lied der Sammlung. Es repräsentiert einen eigenen Typus, der bei Brahms nur ein paarmal vorkommt. Als halb ausgesprochenes Zitat begegnete uns das Lied schon im melodiebrodelnden Finale der zweiten Violinsonate. Gleich dem im ersten Satze derselben Sonate greifbarer hervortretenden „Wie Melodien zieht es“ beschreibt der Text den Werdeprozeß des lyrischen Kunstwerkes; das Lied besingt sich selbst. Bei Adolf Frey, dem Dichter von „Meine Lieder“, ungleich poetischer als bei Klaus Groth, dem

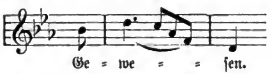
Digitized by Google

Verfasser des anderen Literaturgedichts. Was keinem von beiden völlig glückte, den Gedankeninhalt in Empfindung aufzulösen, ist Brahms hier wie dort gelungen; der Sänger von Gottfried Kellers „Abendregen“ und Rückerts „Mit vierzig Jahren“ hat sich abermals bewährt. Er benahm der Grothschen Rechtfertigung des Reims, die jeder Poetik zur Ehre gereichen würde, den Schulgeschmack einfach dadurch, daß er ein Strophenlied aus ihr machte. In Frühlingsduft und Sonnenglanz eingehüllt, schwebt die Melodie dahin, das doktrinäre Wort wie Staub auf den Flügeln tragend, ein glänzender Sommerfalter. Gern hätte die Instrumentalmusik den schönen Schmetterling eingefangen: auch hier wieder spielt der Klavierbaß Violoncell, die Terzen des zweitaktigen Zwischenspiels blasen Klarinette, und die zur Sept aufsteigende Melodie der Singstimmen liegt nicht gerade bequem in der menschlichen Kehle. „Meine Lieder“ dagegen sind für Gesang am Klavier geboren, und das Klavier hält, wie manchmal in Schumanns „Dichterliebe“, die Singstimme, die es anfangs bevormundet und niederdrückt, nur deshalb in Fesseln, um sie dann desto freier sich entfalten zu lassen. Bei der Resumtion des einmal wiederholten Schlußverses schweigen die über die Melodie hinausgreifenden Mittelstimmen: der Musiker darf dem Dichter das entscheidende Wort ruhig überlassen, nachdem er das tiefe Weh einer zu tönenden Bekenntnissen angeregten Seele enthüllt hat, welche an alles erinnert wird, was einstens war, nicht mehr ist und nimmer wieder sein wird.

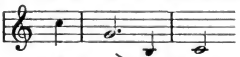
Dieselbe Stimmung, nur objektiver erfaßt und zum Frieden weihevoller Versöhnung hinausgeführt, belebt die großartige Szene des düsteren Liedes „Auf dem Kirchhofe“. Wir wandeln im Schatten der in „Meine Lieder“ aufgepflanzten Zypressen dahin, die uns eher nach Italien als nach dem uralten Friedhofe von Scherzligen führen möchten. Dort ist die Musik zu dem durch Abbreviaturen verhäßlichten Gedichte Detlev von Liliencrons entstanden. Nicht sowohl diese erzwungene, sich Goethisch gebärdende körperliche Gedrängtheit, als vielmehr eine nach Erlösung schmachtende vergewaltigte poetische Seele forderte den Komponisten zu seinem Rettungswerke heraus. Der gepeinigte Körper des Gedichts wurde der Folter entzogen, die Strophen vom spanischen Bocke

Digitized by Google

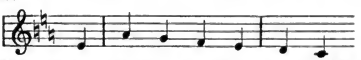
befreit und mit dem Balsam der Töne gelabt, bis das entflohene Leben zurückkehrte, und der Geist der Poesie wiedererwachte, so daß die Schönheit des Gedankens sich jedermann offenbaren konnte. Das in seiner knappen Tragik, einfachen Größe und erhabenen Trauer unvergleichliche Seelengemälde erscheint jetzt erst so, wie es der Dichter im Sinne gehabt haben mag. Durch melodische Dehnung verwandelte Brahms das Antitheton der äußerlichen Wortspielerei von „Gewesen" und „Genesen" in den Gegensatz konkreter Gefühle. Das „Wort Gewesen fror" nicht mehr, sondern der Mensch bebte, der es klagend aussprach:



Für das „Genesen" aber genügte die besänftigende Schlußkadenz:



nachdem die Musik mit dem Passionschoral „O Haupt voll Blut und Wunden" den herben Trost in einem Tau von Tränen aufgelöst hatte:

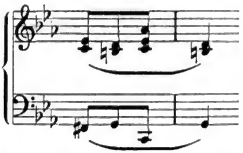


Mit der Reminiszenz tritt Dur ein, nach dem umwölkten c-moll eine sonnige Überraschung. — Brahms fragte mich, als er mir das Lied im Manuskript zeigte, ob ich den „Witz" am Schlusse bemerkt hätte, und verriet mir auch den Ort seiner Entstehung. Es wird nicht leicht eine passendere Illustration für diesen Psalm der Vergänglichkeit zu finden sein, als der das kleine gotische Kirchlein umgebende verwilderte Gottesacker am linken Ufer der Aare mit seinen eingesunkenen Grabhügeln, verwitterten Denksteinen und rostzerfressenen Kreuzen. Aus der Kirche tönt noch manchmal die Stimme eines französischen Predigers von der „Société Evangélique", der an heiligen Zeiten von Genf zu seinen Glaubensgenossen herüberkommt: „Va t'en en paix".

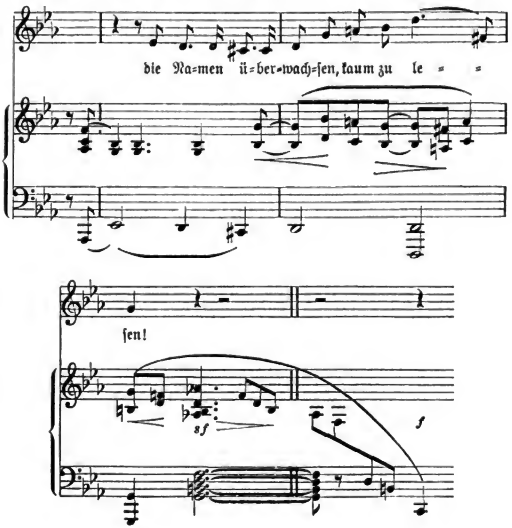
Dahin gehören die durch Gitter und Kreuze fahrenden Windstöße — die stereotypen Arpeggien des Klaviers — die dem ein-

Digitized by Google

ſamen Beſucher den Regen ins Geſicht peitſchen und himmliſche und irdiſche Tränen miteinander vermiſchen, dahin der wehmütige Groll nutzloſer Mühe, auf eine teure Inſchrift vergebens fahnden zu müſſen, die Angſt, die verwitterten Zeichen — im Tonſymbol:



nicht leſen zu können, dahin endlich der vorwurfsvolle trotzige Schmerz, welcher, angeſichts der verwahrloſten Ruheſtätten, ſich in der herzzerreißenden Klage Luft macht:



Digitized by Google

An dieser Stelle durchbricht der persönliche Anteil, den der Schöpfer des gesungenen Liedes an seinem Gegenstand nimmt, die objektive Darstellung und schwingt sich auf einen vom Dichter kaum geahnten, jedenfalls nicht erreichten dramatischen Gipfel.

Was „Auf dem Kirchhofe" vor dem ihm ebenbürtigen „Immer leiser wird mein Schlummer" voraus hat — in der Ordnung von op. 105 folgt es ihm nach, wie das Begräbnis dem Tode — die gesammelte Kraft und Ruhe, holt das andere Lied mit der Expansion seiner Empfindung ein. Wir hören die letzten melodischen Seufzer einer unmerklich vom Leben sich befreienden Kranken, die nur noch von hoffnungslosem Liebesverlangen zurückgehalten wird; sie glaubt, nicht scheiden zu können, ohne noch einmal den Geliebten empfangen zu haben: „Willst du mich noch einmal sehen, komm, o komme bald!" — ein schmerzliches Gegenstück zu dem anderen „Komm bald", von dem soviel auf den Seiten dieses Buches die Rede ist. Verhängnisvolles Zusammentreffen, daß Hermine Spies die erste war, die das Lied sang! Als sie, nach einjähriger Ehe, am 26. Februar 1893 starb, hatte schon Alice Barbi, der neue und schönste Stern Brahmsscher Gesangskunst, ihr Erbe angetreten, und ergreifender, als es Menschenohren früher und später hören sollten, klang das Todeslied von den „schöngereimten Lippen" der Italienerin.

Hauslick aber darf sich den Ruhmestitel zuschreiben, Brahms zur Komposition des berühmten Linggschen Gedichtes angetrieben zu haben.[1]) Brahms ließ sich lange bitten. Nicht, daß er gezögert hätte, dem guten Freunde einen persönlichen Gefallen zu tun, sondern das Metrum und andere Eigenheiten des Gedichts gebärdeten sich so widerspenstig, daß der Komponist an der Möglichkeit, die Verse in Musik zu setzen, verzweifelte. Zumal das Anakoluth in der zweiten Strophe wollte ihm unüberwindliche Schwierigkeiten entgegenstellen. Endlich aber half er sich damit, daß er die beiden Verse „Eh' die Maienlüfte wehen, eh' die Drossel singt im Wald" ebenso als Zwischenglied behandelte wie die korrespondierenden Zeilen der ersten, obwohl sie noch viel enger als jene zum Ausgang der Strophe gehören, und verwandelte die weib-

[1]) Briefwechsel II 132.

Digitized by Google

lichen Reime „wehen“ und „sehen“ durch Elision des Schluß-E's in männliche. Die, eigentlich unstatthaften, Pausen nach „singt im Wald“ und „Willst du mich“ (jedesmal eine Halbe- und eine Viertelpause), hervorgerufen von der Analogie des als Strophenlied behandelten Gedichts, lassen sich, psycho-physiologisch, durch das Versagen der Stimme rechtfertigen, die dann vor dem völligen Verlöschen mit verzweifeltem Aufbieten der letzten Kraft noch einmal zu ihrem früheren Glanze sich erhebt, um endlich ersterbend zurückzusinken und für immer zu verstummen. Man soll das Gefühl haben, daß das Lied der (idealen) Sängerin, der redend eingeführten Heldin des Gedichtes, das Leben kostet. Anstatt des ersehnten Geliebten tritt der Tod bei der Kranken ein und erlöst sie von ihren körperlichen und seelischen Leiden. Die von Frau von Herzogenberg verpönte Folge von Quartsextakkorden[1]) diente als passendes Ausdrucksmittel für die fieberhafte Exaltation der Kranken; sie hätte nur dem Stümper angekreidet werden dürfen, nicht einem Meister, der damit eine wohl beabsichtigte schauerliche Wirkung hervorbrachte. Der Periodenbau des Liedes gehört zu den schwierigsten und kunstvollsten der Brahmsschen Lyrik: Gruppen von zwei, drei und fünf Takten wechseln ab, ohne daß fühlbar gegen die Symmetrie des Ganzen verstoßen würde. Auch hier glaubt man im Baß manchmal ein Violoncell zu vernehmen — die Lieder jener Jahre stehen im Zeichen Hausmanns. Von dem tiefen klarinettartigen Register des Mezzosoprans macht Brahms Gebrauch bei den, der Struktur wegen, eingeschobenen Textwiederholungen, die — ein genialer Einfall! — sich als ungewöhnlich wirksame Echoeffekte darstellen: „über mir“ und „bleich und kalt“. Und hier kommt Hermine Spies zum Wort.

Das ausdrücklich „für eine tiefe Stimme“ komponierte op. 105 — ein Seitenstück zu dem Stockhausen auf die Lippen gelegten Liederzyklus op. 86 — hätte von Brahms „seiner Sängerin“ gewidmet werden können, wenn er sich und ihr den Spaß nicht mit der am Ende des Hefts aufmarschierenden Ballade „Verrat“ verdorben hätte. Hier behauptet der Baßschlüssel sein unveräußerliches Recht, obgleich der Dialog des Gedichtes sich nach einer

[1]) Ebendort.

Digitized by Google

Frauenstimme sehnt, und wäre es auch nur um Klarheit in den künstlich verdunkelten Vorgang der geschilderten Begebenheit zu bringen. Die Ballade erinnert von weitem an eine jener „Moritaten, gedruckt in diesem Jahr", wie solche früher, als volkstümliches Gesamtkunstwerk im Kleinen, von wandernden Künstlerpaaren auf Jahrmärkten zur Schau gestellt und vertrieben wurden: das Weib zeigte mit einem langen spanischen Rohr auf der weithin sichtbaren, grell bemalten Leinwand die bluttriefenden Schauerszenen der Handlung, und kreischte dazu den erläuternden Text, während der Mann den „Gesang" auf dem Leierkasten begleitete. Daß der Zusammenhang mit dieser Kirmesliteratur, der es übrigens niemals an echt poetischen Beiträgen gefehlt hat, vom Dichter eher gesucht als vermieden worden war, gewann ihm das Herz des für alles Volkstümliche eingenommenen Komponisten. Brahms dachte an die Lust seiner Knabenjahre, an die Messen auf dem „Hamburger Dom", als er sich herbeiließ, mit Straßengesang, Bildertafel und Drehorgel zu wetteifern. Um den beabsichtigten Effekt noch zu erhöhen, hing er den Strophen nicht vorgesehene Refrains an, indem er, nach dem Vorbilde von „Es reit't ein Herr und auch sein Knecht", das Reimwort regelmäßig mit einem bekräftigenden „Ja" verband: „mein Schatz ist in der Ferne, ja Ferne" ... „ein Mann harrt auf der Heide, ja Heide" ... „dein Liebschaft will ich segnen, ja segnen" ... „zu einer Falschen Leide, ja Leide". In Gemeinschaft mit der vierschrötigen, hanebüchenen, fast durchwegs von nachschlagenden Noten begleiteten Melodie könnte die Manier des Komponisten den Glauben erwecken, er habe eine Parodie im Sinne gehabt. Nichts lag ihm ferner.[1]) Man braucht sich nur liebevoll in das herbe Lied zu versenken, um zu sehen, mit welcher Kunst Brahms der Sprödigkeit des Textes schmeichelte, mit welcher Sorgfalt er darauf bedacht war, zu klären

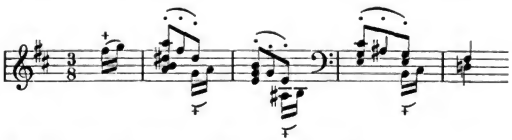
[1]) Ich zeigte Brahms einmal eine Anzahl von mir für Max Friedländer bearbeiteter älterer deutscher Volkslieder, darunter eben jenes „Es reit't ein Herr mit seinem Knecht", dessen zweiten Vers ich geändert hatte. Da fuhr er wild auf: „Wie können Sie so etwas tun? Das ist ja das Schönste in dem Gedicht: ‚Auf einer Straße, die war schlecht'" ... und wiederholte dreimal mit immer leidenschaftlicherer und schmerzlicherer Betonung: „Ja schlecht".

Digitized by Google

und zu verdeutlichen. Der Vortrag erfordert Baſſiſten mit ſtarkem und doch geſchmeidigem Organ, wie Johannes Messchaert und Felix Kraus, die, ohne Übertreibung die Stimmen des Erzählers und ſeiner treuloſen Geliebten charakteriſtiſch zu färben imſtande ſind, ohne ſich von der Tenorlage des es-moll-Satzes zur Einführung einer dritten (nicht vorgeſehenen) Stimme verleiten zu laſſen. Wo der Erzähler als Held der Ballade ſelbſt in Aktion tritt, alſo in eben jener es- (eigentlich dis-) moll-Variation der h-moll-Strophe, treibt nur die natürliche Erregung ſeine Stimme in die Höhe, die nach dem Falle des Nebenbuhlers wieder in den ruhigen Ton gebändigter Leidenſchaft zurückfällt.

Den Übergang vom tragiſchen Kunſtliede („Immer leiſer") zur idealiſierten Jahrmarktsballade vermittelt die kurze „Klage", ein lieblicher, zu einer ländleriſchen Tanzweiſe frei erfundener Kontrapunkt, der in zwölf Takten eine ganze Geſchichte erzählt. Mit einem anderen traurigen Liedchen im Walzertakte, dem „Mädchenlied", das in op. 107 an fünfter und letzter Stelle ſteht, verabſchiedete ſich Brahms von den Verehrern ſeiner lyriſchen Muſe. Das nach Paul Heyſe komponierte „Auf die Nacht in der Spinnſtub'n" berührt uns mit eigener Wehmut; denn es bedeutet einen Abſchied für immer. Außer den „Vier ernſten Geſängen", die eine eigene Gattung für ſich bilden, hat Brahms für eine Soloſtimme nichts mehr veröffentlicht. Zwiſchen Volkston und Kammerſtil die Mitte einhaltend, ſingt das arme, ungeliebte Mädchen am Spinnrocken ſeine klagende Weiſe, die merklich von den fröhlichen Geſängen der andern Spinnerinnen abſticht, ein Gretchen am Spinnrad ohne Fauſt, um das kein Menſch ſich bekümmert. Sie könnte die immer in einen langgezogenen Seufzer ausgehende ſüße Melodie ewig wiederholen, man würde ihr gern zuhören und ſich jedesmal auf das kurze Zwiſchenſpiel des Klaviers freuen. Der Seufzer verlängert die achttaktige Melodie um einen Takt, das ſtockende Rädchen, welches mit dem in die Kadenz einfallenden Ritornell in Bewegung geſetzt wird, muß viermal angetrieben werden, ehe es der läſſigen Spinnerin gehorcht:

Digitized by Google



„Wofür soll ich spinnen? Ich weiß es nicht."

Die Mehrzahl der neuen Brahmsschen Kompositionen wurde, sofern sie nicht einen zu großen und komplizierten Apparat erforderten, privatim in dem von ihm nach wie vor beschützten und geförderten Wiener Tonkünstlerverein aufgeführt, und als der Verein unter der Ägide Doors mit Musikabenden in die Öffentlichkeit trat, konnte er sich im April 1889 auf die kostbare Novität der fünf Gesänge für gemischten Chor (a capella) etwas zugute tun, die gleichzeitig mit den andern Vokalwerken als op. 104 erschienen. Der von Mandyczewski geleitete Musikverein des Hauses Artur und Bertha Faber hatte die Chöre schon ein Jahr vorher, bald nachdem bei Billroth die „Zigeunerlieder" gesungen worden waren, in einer musikalischen Soiree hören lassen. Nun bestanden sie, und der Fabersche Verein mit ihnen, glänzend vor dem großen Publikum, das in Wien wie anderwärts nur zu selten Gelegenheit hat, sich an solchen duftigen Blüten edelsten Kunstgesanges zu berauschen. Die Kunst des polyphonen Vokalsatzes ist ebenso rar geworden wie die Zuhörer, welche sie zu schätzen wissen. Viele, die bei Brahms, dem einzigen wahrhaft polyphonen Vokalkomponisten der Zeit, über Unklarheit und Schwerverständlichkeit klagten und noch klagen, dürfen diese Mängel weniger in den Werken des Meisters als in ihrem eigenen unzureichenden, der Musik entfremdeten Auffassungsvermögen zu suchen haben.

Weder mit dem Bänkelsange der älteren Liedertafelei noch mit dem Massengeheul veristisch verseuchter Modechöre wünschen diese genial erfundenen, tiefsinnigen und beziehungsreichen, wohlklingenden, durchsichtig feinen und doch unzerreißbar festen Tongewebe verwechselt zu werden. Die beiden „Nachtwachen" — die „feierlich bewegte" zweite steht in ihrer Himmelsschönheit völlig isoliert da — und „Letztes Glück" sind dreistimmige Doppelchöre, welche den Sopran mit zwei Altstimmen und den Tenor mit

Digitized by Google

zwei Baßstimmen gegeneinander führen. Wie Ruf und Gegenruf, Frage und Antwort, Hall und Widerhall korrespondieren beide Gruppen und schließen sich an geeigneter Stelle mit mächtiger Wirkung zu sechsstimmigen Chören zusammen. Innerhalb des engen Satzgefüges breitet der Komponist durch die Mannigfaltigkeit und Freiheit seiner gebundenen Stimmführung — hier kein Widerspruch in der Sache! — einen überraschenden Reichtum von Tonbildern aus. Die Tiefe erscheint bei ihm als vertikale Länge, der Augenblick begreift die Ewigkeit in sich. Die regelmäßigen Zäsuren der Rückertschen Distichen (κατὰ τρίτον τροχαῖον) leisteten den kanonischen Imitationen der Musik Vorschub; aber auch der Dichter, dessen metrisches Gesetz unangetastet bleibt, zieht von der ungemein beweglichen formbildnerischen Phantasie des Komponisten Gewinn. In einer liebevoll auf die Vorzüge und Feinheiten des op. 104 eingehenden Kritik rechtfertigt Heinrich Schenker[1]) den ihm mehr homo- als polyphon scheinenden Charakter der ersten „Nachtwache" und bedenkt dabei die Spaltung des Chors mit leisem hypothetischem Tadel. Er meint, da das Gedicht sich auf ein einziges Individuum beziehe (was die chorische Form eigentlich ausschließe), dann aber Sopran und Tenor als Führer der Halbchöre als zwei Individuen hervorträten, so habe Brahms vielleicht über die Idee des Dichters hinaus an zwei Liebende gedacht, „die sich ihre gegenseitige Liebe zwar noch nicht gestanden, aber, fern von einander, ihre ‚vom Odem der Liebe geweckten Töne der Brust' einander widmen, als kreuzten sich die Töne und Seufzer in der Luft, die sie trennt." Frau von Herzogenberg schreibt an Brahms von derselben ersten „Nachtwache", sie würde einen mehr für sich gewinnen, wenn sie nicht einen so gefährlichen Nebenbuhler an der zweiten hätte, an der man sich den Geschmack für Minderwertiges sofort verderbe.[2]) Tadler und Tadlerin hätten recht, wenn die angebliche „Minderwertigkeit" nicht ebenso in der Natur des Gegenstandes begründet läge wie die Spaltung des einen Individuums in zwei, bei vorübergehender Homophonie.

[1]) „Musikalisches Wochenblatt" vom 18. August 1892.

[2]) Briefwechsel II 202 ff. — Brahms hat den in kanonischen Imitationen komponierten Text noch einmal zu einem strengen Kanon (op. 113 Nr. 10) verarbeitet.

Digitized by Google

Um uns das Verständnis für die Brahmssche Auffassung der zweimal zwei Distichen-Paare zu erleichtern, möchten wir an die oben näher beschriebene Situation des Hauses erinnern, das er in Thun bewohnte, als er die Chöre komponierte. Es lag, wie wir wissen, am östlichen, rechten Ufer der Aare, dem Friedhofe von Scherzligen gegenüber und von ihm durch den breiten doppelarmigen Strom getrennt, der das „Inseli" mit dem Kleist-Idyll umspült. Denken wir uns den Einsamen, der, an den Pfosten der Altane gelehnt, die von einem Hauche der Liebe geweckten Töne seiner Brust in die schweigende Nacht über das Wasser hinübersendet, ob sich ihnen ein lauschendes Ohr, ein liebendes Herz öffnen werde, und, wenn keins sich öffnet, wünscht, es „trag' ein Nachtwind euch seufzend in meines zurück!" Ach, da drüben lebt niemand mehr, der den fremden Sänger verstände, und seine Lieben in der Heimat sind gleich jenen zu den Schatten hinabgestiegen! Schon die erste leise Botschaft wird ihm vom Nachtwind als „unbestellbar" wiedergebracht. Seine und des Windes Stimme sind die Führer des gespaltenen Chors, und ihnen gesellen sich hüben wie drüben luftige Gefährten hinzu, die erst selbständig hervortreten, dann wieder mehr dem Echo gleichen, das sich an beiden Ufern des Flusses vervielfacht. Aber der Chor hat die Hörner der Himmelsboten und -wächter erweckt. Sie lösen die irdischen Stimmen ab und rufen vom Diesseits und Jenseits über den Strom der Zeit einander zu:

„Ruh'n sie? rufet das Horn des Wächters drüben aus Westen,
Und aus Osten das Horn rufet entgegen: ‚Sie ruh'n!'"

Nicht Wind und Welle, nicht Hall und Widerhall vermochten das zagende Herz des Wachen zu beruhigen, erst in den „flüsternden Stimmen der Engel" glaubt er die begehrte Antwort seiner Lieben zu vernehmen, und wie sie ruhen, hüllt auch er in Frieden sich ein . . . „Warte nur, balde ruhest du auch!"

Brahms hat, wie Schenker sagt, den Dichter „in eine verklärende Höhe gehoben", und sich dabei den Anschein gegeben, als habe er nur dessen Willen vollstreckt. Derselbe Kenner bewundert es, wie Brahms eine neue Welt der Stimmung über der Welt der Wirklichkeit sich bewegen, und wie er dabei die Tonmalerei in den Hintergrund zurücktreten läßt. „Und das Wunderwerk",

Digitized by Google

ruft der Kritiker aus, „hat nur einundzwanzig Takte!“ Auch die andern drei Chöre, die an Kunst der Form und Reichtum der Erfindung jenen ersten beiden kaum nachstehen, beschäftigen sich mit ernsten und schmerzlichen Betrachtungen. Die schwermütige Trauer eines mattsonnigen Herbsttages, an welchem, während die toten Blätter leise von den Bäumen rieseln, mit den letzten Blumen dem Menschenherzen ein letztes hoffnungsloses Glück emporblühen will, hat im dritten Chor („Letztes Glück“) ergreifenden Ausdruck gefunden. Wie bescheiden und dabei wie lebendig wirkt die Tonmalerei des den Blätterfall illustrierenden f-moll-Satzes! Die beiden Halbchöre stehen zueinander im Verhältnis des doppelten Kontrapunktes und tauschen bei der Wiederholung der ersten Verse die Plätze, als ziehe ein sinkendes Blatt das andere nach, als stimmte alles mit dem Mollakkorde der Natur überein. Zum Abschluß der Strophe, der das frühlingshafte Gefühl des liebevollen Herzens mit der umgebenden Natur in Gegensatz bringt, vereinigen sich die Stimmen. Wie gern wären sie von dem Wunder eines neuen Lenzes im Herbste überzeugt! Aber sie betonen, daß es nur Frühlingsträume sind, die wie sonnenglänzende Spinnweben sich an einzelne Blumen hängen. Nicht lange wird der Sonnenblick bei den späten Hagerosen verweilen, die er ins Leben gerufen, ein Nordsturm entblättert, ein Nachtfrost tötet sie. Wie mit jenen trügerischen Silberfäden knüpft die Musik den As-dur-Mittelsatz an Hauptsatz und Wiederholung an — von dem letzten Glück fallen die Blätter ab wie von den Bäumen und Blumen. —

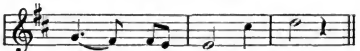
Nr. 4 („Verlorene Jugend“), ein fünf-, und Nr. 5 („Im Herbst“), ein vierstimmiger Chor verraten in Form und Ausdruck, daß sie nicht gleichzeitig mit den „Nachtwachen“ entstanden sind. Nr. 5 ist mindestens zwei Jahre früher als jene konzipiert worden und spielt in der Korrespondenz mit Herzogenbergs vom Januar 1887 an eine Rolle.[1]) Schon im November 1886 schickte Brahms den Chor an Spengel nach Hamburg, „mehr für Klaus Groth als für Sie. Wenn Sie ihn singen lassen mögen, so macht's ihm vielleicht eine kleine Freude.“ „Verlorene Jugend“ dürfte ungefähr

[1]) Vgl. Briefwechsel II 144 f., 152, 157, 193, 201 ff.

Digitized by Google

derselben Zeit wie „Letztes Glück“ angehören.[1]) Brahms überraschte mich mit Zusendung der Noten am 15. August 1888 von Thun aus, mit der Bemerkung, für heute habe er an der Beilage genug geschrieben. Sie zeige mir, daß die Morgenmusik für meine Frau bereits fertig war (um sie wieder in Thun zu empfangen). Mein Autorname stand über dem Manuskript, zum Zeichen, daß das Gedicht von mir war, dessen Worte fehlten. „Den alten oder neuen Text können Sie ja unterlegen“, meinte er scherzend, mit einer Anspielung auf meine Neubearbeitungen von Opern und Volksliedern.[2])

„Verlorene Jugend“ ist ein Muster der Form. Das zweiteilige Chorstück bringt im ersten Abschnitt über drei gemessen fortschreitenden Männerstimmen einen schnellbewegten Kanon zwischen Alt und Sopran und im zweiten eine einzige liedartige Apostrophe an die Jugend. Bei der Repetition wird die leitende Stimme des Kanons in den Baß gelegt. Der Schluß der homophonen Liedstrophe enthält in der aufsteigenden Phrase:



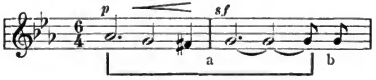
eine Reminiszenz an Schuberts „Kreuzzug“, als frage Brahms: wo sind die Tage meiner ersten knabenhaften Schubertschwärmerei geblieben? — Das zweite, sich schon mit der Überschrift „Im Herbst“ zu der melancholischen Jahreszeit bekennende Lied, noch ernster und weihevoller als das erste, doch nicht so individuell in der Art, sich zu geben, nimmt nur die Stimmen des Vokalquartetts in Anspruch. Klaus Groth benützt die fallenden Blätter, nicht eben geschickt, zum Symbol des Herzens, das „zu trübem Weh herabsinkt“. Brahms mochte sich durch eine metrische Eigentümlichkeit zur Komposition des unfertigen Gedichtes gereizt gefühlt haben. „Es ist schwer anzufassen (schwer langweilig)“, schrieb er im September 1888 an Frau von Herzogenberg. Groth beginnt jede Halbstrophe seiner jambischen Sechszeiler mit einem Spondäus, der den Ton auf die erste Silbe legt: „Ernst ist der

[1]) Siehe III 333 Anm. 2.

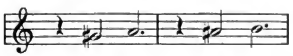
[2]) Das Faksimile von Noten und Brief ist beigeheftet.

Digitized by Google

Herbst", „Still ist die Flur", „Bleich ist der Tag" usw. Diese ausdrucksvolle metrische Unregelmäßigkeit, die zugleich eine syntaktische ist, war für Brahms der Anstoß zu einem ungemein sinnreichen und fruchtbaren Einfall. Sein Thema:



beginnt, wie ersichtlich, mit dem schweren Niederschlage der Thesis auf der punktierten halben Note. „Ernst ist der Herbst" — der Versanfang steht da wie eine weithin sichtbare Inschrift — ein Wahlspruch, ein Motto. Bei b aber wechselt der Rhythmus, das letzte Achtel des zweiten Taktes wird zur Arsis, zum Auftakt der folgenden Jamben: „und wenn die Blätter fallen". Die Skala der Melodie geht abwärts, der Stern des Menschen steht in cadente domo. Sobald jedoch mit der zweiten Strophe, die „das Sein tief verschlossen ruhen" läßt, der Mollsatz beendet wird, und sich in einer Art harmonischer Farbendämmerung allmählich ein mildes, beruhigendes, versöhnendes und erhebendes C-dur vorbereitet, so daß der Mensch durch des Lebens und des Jahres Schluß etwas Unausgesprochenes, wie ein höheres Dasein ahnt, kehrt der Sopran die beiden langen Noten des Themas um:



Die Thesis verwandelt sich in die Arsis, der Stern steht in adscendente domo, und die Seele ist bereit, heiter aufwärts zu schweben. Auch hier läßt der Musiker den Dichter unter sich, wenn dieser ihn auch noch einmal zwingt, ins Tal der Tränen hinabzusteigen.

Der Chor ging zuerst aus a-moll, wurde aber nach der Wiener Probe mit Mandyczewski um eine kleine Terz nach c transponiert, weil er im allgemeinen zu tief lag. Dabei mußte auch die Schlußpartie, die ein hohes C vom Sopran verlangt hätte, abgeändert werden. Auch so noch stellen die schwierigen Modulationen die Treffsicherheit der Sänger auf eine harte Probe. Gesellschaften wie der Fabersche Hauschor, oder die Chorvereine

Digitized by Google

Spengels und Stockhausens, von der obersten Büllnerschen Chorsingklasse gar nicht zu reden, haben sie rühmlich bestanden.

Im Mai 1889 bat Joachim, der Brahms zum sechsundfünfzigsten Geburtstage beglückwünschte, den Freund, ihn zum Ehrenmitglied des in Bonn gegründeten Vereines „Beethovenhaus“ ernennen zu dürfen — Joachim führte das Präsidium — und bedankte sich, „daß er am 1. März so geduldig ausgehalten habe“. An diesem Tage nämlich feierte die Königl. Hochschule für Musik in Berlin das fünfzigjährige Künstlerjubiläum ihres Direktors mit einem solennen Konzert, und Brahms blieb bis zum letzten Ton im Saale sitzen, obwohl er die Nacht vorher von Wien nach Berlin unterwegs gewesen war, und am 2. März früh schon wieder Probe hatte. Das Angenehme seiner Freundespflicht mit dem Nützlichen eines Konzerts in der Berliner Philharmonie verbindend (oder umgekehrt!) verbrachte er eine höchst belebte Woche in der Reichshauptstadt. Zwar kostete die Zusage, das letzte Konzert der Saison, vor Bülows Abreise nach Amerika, durch seine Mitwirkung auszuzeichnen, ihn drei Orchesterproben; denn er teilte sich mit Bülow in die Leitung, spielte nicht nur sein d-moll-Konzert, sondern dirigierte auch seine „Akademische Festouvertüre“; den zweiten Teil des Konzerts bestritt Beethovens Neunte Symphonie. Aber es war dafür gesorgt, daß sich die von der Arbeit am Morgen ermatteten Lebensgeister bei der Unterhaltung am Abend wieder auffrischten. Brahms bereute es nicht, eine Einladung Simrocks abgelehnt und sein Standquartier im Askanischen Hof aufgeschlagen zu haben. Hier versammelten sich die Teilnehmer an der revolutionären literarischen Bewegung, welche damals, unter der Führung von Otto Brahm und Paul Schlenther, die Geister Jungdeutschlands ergriffen hatte. Das große Ereignis des Tages war die Première des Ibsenschen Dramas „Die Frau vom Meere“. Zu dem Festmahl, das bei dieser Gelegenheit am Abend vor der Aufführung im Askanischen Hofe stattfand, waren außer Ibsen und Professor Dr. Hoffary aus Kopenhagen, Theodor Fontane, Paul Lindau, Josef Kainz, Emanuel Reicher, Dr. Julius Elias, Schlenther und Brahm erschienen. Brahms kam mit Bülow und Büllner aus dem Konzert, und als dann auch noch Erich Schmidt, schön wie der junge Alkibiades, zu der seltenen Tafelrunde stieß, war es,

Digitized by Google

wie Brahm, der authentische Berichterstatter der Szene, mit seinem freundlichen leisen Lachen hinzufügte, das reine Symposion des Platon. Bülow, in bester Laune, stellte dabei den „Nominativ" (Brahm) dem „Genitiv" (Brahms) vor — er hat den Witz öfters gemacht[1]) — und da er wußte, daß der Genitivus durchaus kein blindgläubiger Verehrer des norwegischen Dichters und seiner Richtung war, so sagte er während des Essens zu Ibsen und dessen Apostel gewendet: „Er ist jetzt dabei, die ‚Wildente' mit gutem Appetit zu verspeisen, einen Flügel hat er schon angeknabbert." Daß, nach so freundlicher Begegnung, der Agitator des Naturalismus daran dachte, den schwerwiegenden Namen des großen Musikers für den Aufruf zur Gründung der „Freien Bühne" zu gewinnen und ihn selbst zur Mitgliedschaft seines Vereins heranzuziehen, ist begreiflich. Aber was Otto Brahm bei Bülow nicht schwer wurde, mißlang ihm bei Brahms. Seine Zusendungen blieben unbeachtet. Erst als die Wiener Zeitungen ankündigten, Brahm werde im Winter 89/90 einen Vortrag über die „Freie Bühne" halten, schrieb ihm Brahms:

„Also wird Freude sein im Himmel über einen Sünder, der Buße tut, vor neunundneunzig Gerechten! — Nun will ich zwar immer noch nicht unterschreiben, aber herzlich bereue ich, dies nicht seinerzeit gesagt zu haben. Daß Ihr damaliger Brief mich ernstlich interessierte und beschäftigte, werden Sie ohne weiteres glauben. Möchten Sie nun auch freundlich bedenken, daß ein guter Deutscher immer zu nörgeln hat. Wieviel lange Briefe schrieb ich Ihnen in Gedanken, es ist leider darüber nicht zum kleinsten gekommen.

Ein ganz äußerlicher Grund aber hielt mich zunächst ab, einfach zu unterschreiben: die stattliche Namenreihe, die Sie anführten, lauter Leute von Fach und in Berlin. Es erschien mir anmaßend, als einziger, ganz außerhalb Stehender, mich anzuschließen.

Die Ankündigung, daß Sie nach Wien kommen, gibt mir heute die Feder in die Hand. Es wäre gar freundlich, wenn Sie die nachträgliche Entschuldigung ein wenig gelten ließen.

Im Fall Ihnen die Stadt fremd ist und Ihnen ein Führer angenehm wäre, nennen Sie mir durch eine Karte Ihr Gasthaus

[1]) Marie von Bülow VIII 197 Anm.

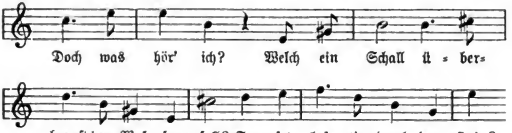
Digitized by Google

und verfügen durchaus über Ihren sehr und hochachtungsvoll ergebenen J. Brahms."

Brahms hielt Wort, und Brahm wurde Gast an der Abendtafel im „Roten Igel", an welcher zwar keine Symposien à la Platon gefeiert wurden, immerhin aber „ein paar nette Leute saßen, mit denen man ein vernünftiges Wort reden konnte" (Brahms). Auch Gerhart Hauptmann sprach dort zu, nachdem er Brahms in unserem Hause kennen gelernt hatte. Der offene, mitteilsame Dichter der aus dem Geiste der Musik geborenen Tragödien „Hannele" und „Die versunkene Glocke" war ihm sympathischer als der wortkarge, verschlossene, mit sich und dem Publikum Versteckens spielende Schöpfer der „Gespenster", dessen Wiege Polyhymnia nicht geschaukelt. Im Mai 1891 wurden wir von Brahm um Beiträge für die Autographen-Verlosung angegangen, die bei einem Frühlingsfeste der „Freien Bühne" vorgenommen werden sollte. „Na, was haben Sie zuwege gebracht?" fragte mich Brahms, der die Gelegenheit für passend hielt, dem „scheußlichen Naturalismus" einen Denkzettel zu verabreichen. Ich zeigte ihm das Epigramm:

„Im Mondenscheine glänzt ein Haufen Mist,
Als ob er eitel Gold und Silber wäre.
Gemeines adelt nur der Humorist,
Beleuchtet er's aus seiner höhern Sphäre."

„Da bin ich doch höflicher und noch gröber gewesen," sagte er, „sehen Sie mal meine Kantate!" Auf einem Blättchen stand zu lesen und zu singen:



Mai 91, Wien. J. Br.

Nicht mehr und nicht weniger, für den Wissenden mehr als genug. Der Literaturkundige — er braucht nicht einmal der „stattlichen Namenreihe" des Aufrufes anzugehören, den Brahms vor

Digitized by Google

lauter Bescheidenheit nicht unterzeichnen wollte — ergänzt die Stelle aus Goethes „Deutschem Parnaß“ zunächst mit den Versen:

„Welch ein Lärmen, welch ein Schrei'n?
Ist es möglich, seh' ich recht?
Ein verwegenes Geschlecht
Dringt ins Heiligtum herein . . .“

Es kommt dann noch deutlicher, noch klobiger, noch wuchtiger in dem wahrhaft olympischen Strafgericht, das der zürnende Dichter über die literarischen Revolutionäre seiner Zeit abhält, und der ahnungslose Gewinner, der diesen bedenklichen, einer geladenen Bombe gleichenden Haupttreffer der Berliner Frühlingslotterie zog, wird sich später im stillen Kämmerlein seinen Schaden besehen haben.

Von Berlin ging Brahms am 9. März nach Hamburg, hauptsächlich, um die Schwester, deren Gesundheit zu wünschen übrig ließ, aber auch Stiefmutter und -bruder in Pinneberg wiederzusehen. Fünf Tage später war er schon wieder in Wien und betrieb dort abermals mit Billroth und Exner das Projekt einer Reise nach Sizilien. Billroths Schüler Barbieri, ein geborener Italiener, schloß sich an, und auch Widmann wurde wieder aufgefordert, teilzunehmen. Da Frau Schumann den Frühling in Florenz zuzubringen beschlossen hatte, so war ein Wiedersehen mit ihr in den Plan einbezogen worden. Widmann aber mußte in Familien- und anderen persönlichen Angelegenheiten nach Norddeutschland und war dann für Italien nicht mehr zu haben. Es scheint, daß Brahms zwischen dem 10. und 25. April heimlich auf eigene Faust eine kleine Fahrt nach Oberitalien unternommen und sich eine Woche am Comersee aufgehalten hat. Denn von dort aus schrieb er, etwa am 17. nach Ischl:

„Lieber Herr Brüll, möchten Sie wohl die große Freundlichkeit haben, bei einem kühlen Wetterchen nach meiner alten Wohnung zu pilgern und dort anzufragen, ob sie noch frei ist, und ob ich sie einmal wieder haben kann? Natürlich wie sonst alle vier Zimmerchen — auch mit der hübschesten Witwe kann ich nicht teilen! In dem Fall möchte ich Sie auch bitten, mich anzumelden, also für mich zu mieten.

Digitized by Google

Dann muß ich aber bitten, mich vom Resultat zu unterrichten per Adr. Villa Carlotta, Lago di Como, wo ich doch wohl acht Tage bleibe. Hoffentlich legen Sie das Partitur-Papier ein ganzes Viertelstündchen beiseite und erzählen mir, wie es Ihnen und den Ihren geht, ob die Kellnerinnen bei Walter[1]) schon Dienst tun, ob Kalbeck gemietet hat — wieviel gibt es nicht von so schönem Ort zu erzählen! Hier aber ist es zu schön, als daß man anfangen könnte, zu erzählen; das muß ich mir für eine Plauderstunde in Ischl aufsparen . . ."

Bei der Wahl seines Sommeraufenthaltes, die doch schon so gut wie entschieden war, geriet er in der Nähe der Schweiz noch einmal ins Schwanken. Das Schicksal sollte endgültig bestimmen: war das Häuschen in der Salzburgerstraße, in dem er vor sieben und neun Jahren gewohnt hatte, noch frei, so ging er nach Ischl; wäre es schon vermietet gewesen, so wäre er — auch nicht nach Thun gegangen. Denn er sehnte sich nicht sowohl nach Ischl hin, als von Thun weg. Mehrere Dinge hatten ihm die schönste aller Sommerfrischen, die ihn produktiv machte, wie kaum eine andere, verleidet. Auch darin sollten die drei Thuner Sommer den drei in Pörtschach verlebten parallel laufen, daß es hier wie dort die Menschen waren, die den anspruchslosen Gast aus dem Behagen seiner idyllischen Ruhe aufscheuchten und vertrieben. Der schmale ländliche Uferweg, der vom See über Hofstetten nach Thun führte, war verbreitert und in einen städtischen Quai umgepflastert worden, so daß die zudringlichen Fremden, zumal die verhaßten englischen Snobs, deren Einladungen und Zuschriften Brahms grundsätzlich keiner Antwort würdigte, unter seinen Fenstern stehen bleiben, ihn beobachten und belauschen konnten. Man denkt unwillkürlich an Beethoven, der aus ähnlichen Gründen von einer Wohnung zur andern irrte und aus dem Hause an der Penzinger Brücke auszog, weil sich das neugierige Volk versammelte, wenn er sich vor dem Spiegel rasierte. Aber auch die Einheimischen, die sich auf ihr Französisch in Sprache und Manieren etwas zugute taten, erwiderten seine unschuldigen Späße nicht mit der Liebenswürdigkeit, an die er von Österreich her gewöhnt war. Ja, sie

[1]) Café Walter an der Esplanade, III 249.

Digitized by Google

betrachteten den „Prussien“, den „l'ours allemand“ mit mißtrauischen und feindseligen Blicken, seitdem das kraftvoll überschäumende Temperament des jungen deutschen Kaisers alle Feinde Deutschlands, die von dem unerwarteten Umschwunge der Verhältnisse zu profitieren hofften, in Bewegung gesetzt hatte.

Die Hexe Politik stellte sich auch zwischen den Redakteur des Berner „Bund“ und dessen Sonntagsgast und drohte die Freunde für immer zu entzweien. Schon einige Male waren sie gesprächsweise hart aneinandergeraten, da der Sohn der Republik aus seiner antimonarchischen Gesinnung kein Hehl machte und die willkommene Gelegenheit, sich in ihr zu bekräftigen, mit Vergnügen ergriff, in der Meinung, daß ein so groß und frei denkender Geist wie Brahms kein nur dem „beschränkten Untertanenverstande“ erlaubtes Vorurteil dulden werde. Als nun Widmann in Vertretung des politischen Redakteurs im „Bund“ sich über einen ihm zu „waidmännisch“ erscheinenden Ausdruck ausgelassen hatte, den Wilhelm II. in seiner Frankfurter Soldatenrede auf die Armee angewendet haben sollte, erhielt er am 20. August 1888 einen von Brahms im Zorn schmerzlicher Entrüstung geschriebenen Brief. Seinen fünf Seiten entnahm Widmann für die „Erinnerungen“ nur die oft zitierte Stelle über das Bayreuther Festspielhaus, die, abgetrennt von ihrer Umgebung, den Anschein gewinnen könnte, als wäre Brahms ein begeisterter Liebhaber jenes „so ideal Gedachten und Geschaffenen“ gewesen.[1]) Er war auch nicht nur in der Wut der „gute Wagnerianer“, welcher zu sein er sich in Scherz und Ernst rühmen durfte, insofern als er Wagners Werke aufs genaueste kannte, besser als unzählige Wagnerianer. Aber er kannte ebensogut ihre Schwächen wie ihre Vorzüge. Nicht sowohl zur Feststellung des wahren Sachverhalts, als vielmehr, um diesem allermenschlichsten Dokument unseres Helden das ihm zukommende Recht der Öffentlichkeit und einigen seiner hervorragendsten Werken, dem „Triumphlied“, der F-dur-Symphonie (wie wir sie zuverstehen suchten)[2]) und den „Deutschen Fest- und Gedenksprüchen“ das nötige Relief zu geben, lassen wir das Schriftstück in seiner ganzen Ausdehnung, genau seinem Wortlaute nach, hier folgen:

[1]) Widmann a. a. O. 82 f.

[2]) III 384 ff.

Digitized by Google

„Lieber Freund,

Als ich die kaiserliche Rede neulich las, blätterte ich still um und wünschte, es möge nicht gerade jedes Wort gesprochen oder genau wiedergegeben sein.

Ihre Auslassung darüber bedauere ich. Aber so übt man eben Kritik über alles, was aus Deutschland kommt; die Deutschen selbst aber gehen darin voran. Das ist in der Politik wie in der Kunst so. Wenn das Bayreuther Theater in Frankreich stände, brauchte es nicht so Großes wie die Wagnerschen Werke, damit Sie und Wendt und alle Welt hinpilgerten und sich für so ideal Gedachtes und Geschaffenes begeisterten. Hätte ein Gambetta oder Garibaldi über den Elsaß gesprochen, wie jetzt der junge Kaiser, es würde sehr allgemein in den Blättern etwa so lauten:

‚Das sind keine Worte, das sind lebendige Flammen, die nicht zu löschen sind! Das sind Waffen, denen nicht zu widerstehen! Zurück mit dem Elsaß, nicht bloß das Recht, auch solche Begeisterung verlangt und erzwingt es.‘

Selbst die ‚Norddeutsche Allgemeine Zeitung‘[1]) wagt es nicht, an diesen Worten zu mäkeln. Sie sind ja kein Staatsakt, auch nicht etwa vor dem Denkmal öffentlich gesprochen. Ein junger Mann von noch nicht dreißig Jahren sprach sie, das Glas Wein in der Hand. Der Wortlaut steht nicht sicher, nur der Sinn, und hinter diesem steht unter allen Umständen das ganze Volk. Das eine einzige Wort aber, das uns stören möchte, wir haben es nicht sprechen hören und kennen den Zusammenhang nicht genau; aber den einfachen Sinn des Satzes entstellt es nicht, nur wegwünschen möchte der feiner Empfindende das unbedachte, ja unschickliche Wort. Aber auch der ‚Norddeutschen Allgemeinen‘ kann es ja ganz unmöglich einfallen, es aufbauschen und darüber aufbrausen zu wollen. Es erinnert uns an manches scharfe Wort, das dem großen Napoleon oder dem großen Louis XIV. zugeschrieben wird. Wenn wir aber an jene großen edlen Menschen denken und ihre Lage in Rußland oder der Pfalz, so klingen uns solche Worte anders, und unsere Gedanken und Betrachtungen werden nicht zur Kritik.

[1]) Das „Kanzlerblatt“, damalige Organ Bismarcks.

Digitized by Google

Wollte aber ein Dichter uns diese großen edlen Menschen und Helden schildern, so hätte er wohl andre ihrer Worte und Taten auszuwählen oder, wie eindringlich und ergreifend! ihren Zustand zu schildern, daß jene harten Worte am rechten Platz ständen! Jedenfalls aber, wie viel schöner dieser unzerstörbare Enthusiasmus als die heuchlerische Art, mit der gewisse andre Helden von Schlachtfeldern sprachen, oder die muckerische, mit der sie Gottes Hilfe priesen!

Zurück also mit dem Elsaß und auch gleich mit Hannover und Hessen!

Ja, lieber Freund, so ist es. Sie gönnen Achtung und Verehrung dem einzelnen großen Menschen — nicht auch einem Geschlecht wie den Hohenzollern mit Friedrich II. und Wilhelm I.? Sie haben Achtung vor jedem Jüngling, der wohlvorbereitet einem weitgesteckten Ziele zustrebt — nicht aber vor dem blutjungen, neuen Kaiser des deutschen Volkes, der gewiß ernst und würdig für sein hohes und schweres Amt sich bereitete, und der noch alle möglichen Hoffnungen erfüllen kann.

Ich möchte ihn nicht zu Beginn der großen weiten Laufbahn begrüßt haben, wie Sie, und dreist geschildert, ohne eine Spur von Achtung und Sympathie — auf Grund und mit dem Beweis eines einzigen flüchtigen und unsicheren Wortes.

In dieser Sache nun können Sie mich keines andern überzeugen. Ein wenig beschämen würde es mich, wenn Sie mir irgendein kleines Artikelchen mitteilen könnten, in dem Sie irgend einem Wort oder Unternehmen Bismarcks oder Wilhelm des Ersten, vor seiner Erfüllung, zugestimmt hätten!?

Und so umgekehrt mit Gambetta usw.!?

Im übrigen bestens Ihr J. B."

Widmann fühlte sich verletzt, nicht mit Unrecht, obwohl er gerade die schärfste Spitze nicht fühlte, welche sich ihm in der später als „wertvoller Ausspruch des einen deutschen Meisters über den andern" ausgezogenen Stelle des Briefes entgegenstreckte, sondern meinte, Brahms habe die Werke Wagners für etwas Großes gehalten, „auf das Deutschland stolz sein sollte". Schon

Digitized by Google

früher[1]) wurde flüchtig angedeutet, wie dieses bedingte Lob Wagners zu nehmen sei. Er, der aus verschiedenen Gründen niemals nach Bayreuth gepilgert war, wirft in zornigem Eifer Widmann, Wendt e tutti quanti in einen Topf, sobald er die Freunde oder ihrer einen der von ihm gründlich verachteten Ausländerei, einer Kardinaluntugend der Deutschen, bezichtigen zu müssen glaubt.[2]) Sie würden, davon sei er überzeugt (trotz ihrer Stellung gegen Wagner), sofort ins Festspielhaus laufen und entzückt wieder herauskommen, wenn das Theater nicht in Bayreuth, sondern in Paris stände; es brauchte, was dort aufgeführt würde, nicht einmal „so Großes, so ideal Gedachtes und Geschaffenes" zu sein wie die Wagnerschen Werke — Eigenschaften, die ihnen kein Narr aberkennen wird. Ob aber Deutschland, das sich für jeden noch so geringwertigen Pariser Modeexport begeisterte, Ursache habe, auch auf Wagner, sein Festspielhaus und seine Werke, stolz zu sein, wird von Brahms gar nicht untersucht.

Gottfried Keller, von Widmann als Schiedsrichter in der streitigen Sache angerufen, versöhnte durch einen wahrhaft salomonischen Urteilsspruch die beiden politischen Kampfhähne, indem er den Dogmatiker der Republik beschwichtigte und mit seinem unverwüstlichen Welthumor von dem „Sohne freier Städte" redete, der, nach den ungeheuren Veränderungen der politischen Lage „nach achtzehn kurzen Jahren so pathetisch am Kaiser und dessen Hause hänge, wie es zur alten, großen Zeit kaum je der

---

[1]) III 83.

[2]) Wie weit seine Abneigung gegen Frankreich und die Franzosen ging, ist schon öfters von uns bemerkt worden. Im Anschluß daran verdient eine Äußerung über Beaumarchais aufbewahrt zu werden. Brahms hatte die von Anton Bettelheim verfaßte Biographie des Dichters gelesen und sagte zu Wendt: „Das Buch von Bettelheim über Beaumarchais ist hoch interessant. Aber mit dem Helden der Biographie geht es einem, wie so oft bei Franzosen: wenn man sich die Herren etwas näher besieht, bleibt gar kein tüchtiger Kern an ihnen. So war doch Beaumarchais offenbar ein vollkommener Schwindler. Aber bewundernswert ist die unermüdliche Lebenskraft und Lebenslust, die er hatte. Bei den Deutschen geht es einem meist umgekehrt. Tritt man an Dichter oder Komponisten näher heran, die einem unbedeutend erschienen, so entdeckt man oft, daß sie doch im stillen noch ihre sehr tüchtige und verdienstvolle Seite hatten, z. B. Ludwig Berger."

Digitized by Google

Fall war". Vielleicht kannte er die burschikosen Männerchöre des ehemaligen Großdeutschen oder war von Brahms selbst beim Glase Wein auf der „Meise" über die schwarz-rot-goldene Tendenz dieses op. 41 belehrt worden.[1]) Obwohl also das Kriegsbeil begraben war, und Brahms bald nur noch mit wohlgemeinten, wenn auch ungeschickten Späßen an den nicht mehr berührten Zankapfel erinnerte — er redete den Freund brieflich öfters mit „Republikaner" oder „Freier Schweizer" an — blieb doch auf beiden Seiten ein Rest von Mißstimmung zurück, und Brahms fühlte, daß er, wie er längst nicht mehr in Hamburg oder Berlin, sondern nur noch in Wien existieren konnte, auch mit seiner Sommerfrische nicht mehr über die schwarzgelben Grenzpfähle hinausgehen durfte, so gleichgültig ihm die politische Bedeutung ihrer Farben an sich war.

Die liebevolle Gesinnung, die er gegen den Freund mit doppeltem Eifer hervorkehrte, seit er wußte, daß auch er ihn gekränkt habe, rührte Widmann so tief, daß er einen eklatanten Anlaß zu einem indirekten Pater peccavi benützte. Widmanns fulminanter Protest gegen Friedrich Nietzsche und dessen „Fall Wagner", der einer blutigen Abfuhr des Pamphletisten gleichkommt, enthält Abschnitte, aus denen es wie ein zustimmendes Echo des Brahmsschen geharnischten Manifestes vom 22. August herausklingt.[2])

Der „Don Juan der Erkenntnis", wie Nietzsche in seiner krankhaften Renommiersucht sich selbst nennt und — verurteilt, war im Laufe der vielen Häutungen, die er als Denker durchmachte, bis zu einem Stadium der Regeneration gekommen, wo nichts mehr von ihm übrigblieb als sein schlangenartig entschlüpfender Widerspruchsgeist. Anstatt einer für gut erkannten grundlegenden Idee, um die es dem ehrlichen Philosophen einzig zu tun ist, hat er, um bei seinem Don Juan-Bilde zu bleiben, immer mehrere andere Prinzipien daneben erkannt. Das Reich der Ideen wurde ihm zu einer Welt von unvorhergesehenen Offenbarungen, blendenden Einfällen, verblüffenden Paradoxien, lächerlichen Ausflüchten und schamlosen Widersprüchen, zur reinen Demi-

[1]) II 14 ff.

[2]) Der Artikel erschien als Doppel-Feuilleton des Berner „Bund" unter dem Titel „Nietzsches Abfall von Wagner" am 20. und 21. November 1888.

Digitized by Google

monde von Halbwahrheiten, die mit jedem nach Hause gehen, der sie von der Straße auflieſt. Und wie tausenddunddrei Weiber nicht die Frau ersetzen können, werden ebensowenig alle Sophismen imstande sein, die eine Wahrheit entbehrlich zu machen, die der Philosoph als erkorene Herzensbraut ins Haus führt. Der Charakter des betrogenen Betrügers, des verführten Verführers, in welchen der „Don Juan der Erkenntnis“ sich verkehrt, ist der, keinen zu haben.

In Brahms' Augen gab Nietzsche ein schlagendes Beispiel ab für den von Beethoven übernommenen skeptischen Satz: „Vielleicht ist auch das Gegenteil wahr“.[1]) Dieses Axiom auch auf den großen Nietzsche anzuwenden, der in seiner Turiner Broschüre von sich selbst sagt: „Ich habe den Deutschen die tiefsten Bücher gegeben, die sie überhaupt besitzen“ — so etwas glaubt der deutsche Michel immer eine Weile! — war von Brahms gewiß keine Selbstüberhebung. Denn wenn er auch zu dem Rechtsphilosophen Dr. Richard Horn, einem Vetter Brülls, gelegentlich äußerte, er würde ein zweites Leben nötig haben, um sich mit Philosophie abgeben zu können, das eine habe er der Musik gewidmet, so besaß er doch gesunde Vernunft und kritischen Verstand genug, um sich von den Taschenspielereien eines mit der Weisheit coram publico kokettierenden Begriffsjongleurs düpieren zu lassen.

Seinem „Abfall von Wagner“ hätte Nietzsche weit gewichtigeren Nachdruck geben können, wenn er, anstatt Bizets „Carmen“ gegen den Dichterkomponisten auszuspielen, was (bei allem Respekt vor der rassigen Vollblutoper des genialen Franzosen), den sphinx- und pagodenartigen Kolossen der Wagnerschen Musikdramen gegenüber, doch ein scrutinium iniqua Minerva war, — wenn, sagen wir, Nietzsche den Versuch gewagt hätte, den Musiker Wagner mit dem Schöpfer des Deutschen Requiems, des Schicksals- und Triumphliedes, dem Dichter der Symphonien und Kammermusikwerke, dem Sänger eines, die ganze Skala menschlicher Empfindungen durchlaufenden Liederbuches, abzutrumpfen. Einen schüchternen Anlauf dazu hatte er ja schon 1874 privatim in Wahnfriedś Mauern und unter vier Augen mit Wagner unternommen.[2])

[1]) Briefwechsel II 222 ff.

[2]) Elise Förster-Nietzsche in der Biographie ihres Bruders. Vgl. II 170.

Digitized by Google

Der Verdacht, diesen Anlauf, der ihm übel bekam, nach vierzehn Jahren der „Läuterung“ und „Genesung“ mit besserem Erfolge publice erneuern zu wollen, liegt um so näher, als Nietzsche seiner ungeminderten Verehrung für den Sänger des Triumphliedes, kurz, ehe er sich an seinen Turiner Schreibtisch niedersetzte, den unzweideutigsten Ausdruck gab. Und zwar tat er es dadurch, daß er Brahms, zu dem er keine persönlichen Beziehungen hatte, den von ihm komponierten „Hymnus an das Leben“, ein Chorstück mit Orchester, mit Dedikation übersandte. Es ist kaum anzunehmen, daß Nietzsche dem Meister des Triumphliedes mit seinem musikalischen Werke zeigen wollte, wie dergleichen eigentlich auszusehen habe, wenn auch bei seinem stark vorgeschrittenen Größenwahn alles möglich gewesen wäre. Da er aber sein neuestes Philosophem in Buchform beilegte, konnte es nur auf eine Huldigung abgesehen sein, selbstverständlich in der angenehmen Zuversicht, für den Beweis seines anch' io sono compositore großes Lob einzuheimsen. Brahms befand sich, wie er mir sagte, in arger Verlegenheit. Was sollte er dem geistreichen Philosophen, von dem er schon manches mit Interesse, Be- und Verwunderung gelesen hatte, antworten? —

„Nietzsche ist besorgt und aufgehoben“, empfing er mich bei meinem nächsten Besuche mit vergnügtem Lachen. „Habe mich brillant aus der Affaire gewickelt.“ — Wie denn? — „Ich habe ihm meine Visitkarte geschickt und sehr höflich unter meinen Namen geschrieben: dankt für die anregenden Stunden, die ihm die Lektüre Ihres Buches (oder Ihrer Bücher) verschafft hat.“ (Der Wortlaut seiner Äußerung ist mir nicht mehr gegenwärtig, desto lebendiger aber blieb mir ihr Sinn im Gedächtnis.) — Ja, was ist denn aber mit dem Hymnus? fragte ich dagegen. Ich meine nicht den von Nietzsche, sondern den, den er sich von Ihnen für den seinigen versprochen hat? — „Das ist ja eben der Witz, daß ich mich um die Musik sanft herumgedrückt habe!“ Ich sehe noch sein bestürztes Gesicht, als ich ihm bewies, daß die ehrlich gemeinte Karte, und was darauf geschrieben stand, eine doppelte Beleidigung, für den gleich dem ersten besten Schreiber bedankten Philosophen wie für den unbedankt gebliebenen Musiker, bedeutete. Gleich darauf lachte er wieder: „Ach, was, eine Lektion kann dem

Digitized by Google

eingebildeten Kerl, der den Mund immer voll Eigenlob nimmt, nicht schaden."[1])

Nietzsche rächte sich für den ihm sub sigillo epistolae angetanen „Schimpf" in unedler Weise, indem er vor aller Welt in seinem Wagner-Pamphlet behauptete, Brahms habe die „Melancholie des Unvermögens", er „durste nach der Fülle", sei daher der Musiker der „Sehnsüchtigen, der Unbefriedigten aller Art" und obendrein „der Musiker einer Art unbefriedigter Frauen". Soweit war Nietzsche von Wagner also doch nicht „abgefallen", daß er die Kampfmethode des Patrons der „Bayreuther Blätter" perhorreziert hätte. Allerdings hätte er sich darauf berufen dürfen, daß diese Methode verleumderischer Gehässigkeit Schule bei den Wagnerianern verschiedener Couleuren machte. Wer Wagners Ausfall gegen Brahms in der Schrift „Über das Dirigieren" kennt,[2]) weiß, was mit dem „Unvermögen" und seiner „Melancholie" gemeint ist. Nietzsche hat sein Urteil über Brahms aus dem Spülicht dieser „historischen" Quelle geschöpft.

Widmann, der die Provenienz der Nietzscheschen Verdächtigung nicht kannte, fertigte den Philosophen gebührend ab. Er komme ihm vor, schreibt er, wie ein Patient, der, weil er magenkrank ist, es nicht begreifen kann, daß ein anderer Mensch abends, wenn er ins Bett geht, sich schon wieder aufs Frühstück des folgenden Tages, auf die Zigarre und wohl auch schon aufs Mittagessen voraus freute. (So nämlich war der physische Appetit von Brahms bis zum Ausbruch seiner letzten Krankheit beschaffen.) Damit hinge es wohl zusammen, daß N. die gesunde Kraftnatur des größten lebenden Meisters so gar nicht zu würdigen imstande

[1]) In einem „Nietzsche und Brahms" betitelten Aufsatz (Hardens „Zukunft" V 32) teilt Peter Gast den Inhalt der fraglichen Visitkarte mit, wie folgt: „Dr. Johannes Brahms erlaubt sich, hierdurch seinen verbindlichsten Dank für Ihre Sendung zu sagen: für die Auszeichnung, als welche er sie empfindet, und die bedeutsamen Anregungen, die er Ihnen verdankt. In hoher Achtung ergeben." Hier fehlt der direkte (unhöfliche) Hinweis auf Buch oder Bücher. Möglich, daß Brahms die Karte noch nicht abgeschickt hatte und der Zuschrift dann die von Gast publizierte Form gab. Der Sinn ist derselbe.

[2]) Vgl. II 118 ff. — Auch sei auf die instruktive Abhandlung „Brahms über Wagner, Wagner über Brahms" verwiesen, die Alexander Pilz in der Zeitschrift „Die Kultur" (1910 III) veröffentlicht hat.

Digitized by Google

sei. Nun gibt Widmann die Merkmale des von Nietzsche zur Fratze entstellten Charakterbildes wieder und fährt fort: „Ein so lächerlich verzeichnetes geistiges Porträt wie dieses ist uns noch gar nie vorgekommen. Brahms, der, wie physisch, so auch geistig von Kraft strotzt, im Grunde seiner Persönlichkeit und seiner schaffenden Eigenart der männlichste Mann ist, den man sich denken kann, und bei dem die zartesten Stellen seiner Kompositionen eben darum einen so unendlich rührenden Eindruck machen (dem auch Nietzsche sich nicht entziehen kann), weil diese Zartheit auf dem Boden der Stärke, ja der manchmal selbst rauhen Mannhaftigkeit gewachsen ist, dieser Brahms soll, wie Wagner oder Liszt, der Musiker der Unbefriedigten und speziell der unbefriedigten Frauen sein?!“ . . .

Es ist bezeichnend für Brahms, daß er Widmann mit keinem Worte für seine Verteidigung dankte. Acht Tage nach dem Erscheinen des Feuilletons aber sendete er ihm einen Brief der Freifrau von Heldburg, in welchem die Baronin hocherfreut über Widmanns Drama „Önone“ schrieb, das ihr Brahms im Herbst als Lektüre auf die Reise mitgegeben hatte, und in ihrem wie im Namen des Herzogs erklärte, das schöne Trauerspiel in Meiningen aufführen zu wollen. Ohne eine kleine Dosis liebenswürdiger Bosheit und gutmütiger Rachsucht ging es dabei von seiten Brahms' nicht ab. Er wußte, daß er mit der von ihm eingeleiteten Aufführung der „Önone“ deren Dichter eine unbeschreibliche Freude machen, und kalkulierte auch weiter ganz richtig, daß der steifnackige Republikaner den ihm vom Herzog dargereichten Kranz mit einer artigen Verbeugung annehmen würde. Den freien Schweizer zu Hofe zu bringen, war ihm das größte „Pläsier“. „Von Nietzsche mag ich auch heute nicht anfangen“ — ist alles, was er über seinen Unfall im „Fall Wagner“ zu sagen hat. Und wie wohl muß es dem Herzen des gedrückten Freundes und deutschen Patrioten getan haben, zu sehen, daß Widmann es über sich gewann, die Manneszucht des deutschen Heeres gegen Nietzsches Spott über die zwei Haupteigenschaften des Germanen: „Gehorsam und lange Beine“ nicht bloß in Schutz zu nehmen, sondern zu verherrlichen, indem er die so stramme Schulung der Jungmannschaft eines ganzen Landes eine große Wohltat nannte und darauf hinwies,

Digitized by Google

daß auch in der Schweiz, wie übrigens von den meisten Völkern Europas, das preußische Soldatenwesen möglichst zum Vorbilde genommen werde, so daß „wir in unserem Militarismus einen der wichtigsten Kulturfaktoren für unser Land erkennen müssen und für die Erziehung unserer Jungmannschaft in größter Verlegenheit wären, wenn ein plötzlicher ewiger Friede alles Militärwesen abschaffen würde".

Das sind Brahmssche Ansichten, in Widmanns schweizerische Montur gekleidet. Wir verstehen nun, daß es Brahms sauer fiel, dem Freunde, dem er sich jetzt fester als vor ihrem Zerwürfnis verbunden fühlte, am 30. April 1889 mitzuteilen, daß er nicht nach Thun kommen werde:

„Es ist ein leiser Mollakkord, den ich hinüber sende, und auch Ihnen klingt es hoffentlich nicht lustig: ich habe für den Sommer in Ischl gemietet. Was ich dort suche und wünsche, wissen Sie, weniger aber, was ich entbehren werde. Unter anderm und vor anderm werde ich jeden Samstag betrübt merken, daß kein Zug nach Bern geht!

Neulich war ich dort in Ischl; auf der Rückfahrt nach Gmunden bei einem Freunde vorsprechend, fand ich es recht angemessen und fast drollig, daß mir als erstes Ihre ‚Amoretten und andere Novellen' ins Auge fielen. Ich nahm sie sofort als Reisegefährten mit.

Daß ich nicht mit nach Sizilien war, wissen Sie jetzt wohl. Darüber aber bin ich ganz ohne Nachricht und ohne Reiseberichte geblieben. Einiges erfahre ich vielleicht durch Gedrucktes?"

Mit dem letzten Satze will Brahms anfragen, ob Widmann nichts über seinen Aufenthalt in Berlin für den „Bund" geschrieben habe. Wie wohl er sich in Ischl fühlte, und wie gut es ihm wieder gefiel, bekräftigt er dem Freunde noch zwei Jahre später mit den Worten: „Es (Ischl) ist wirklich nicht so schön wie Thun, und einen annähernd so lieben Ausflug wie nach Bern gibt es nicht. Aber ich werde den ganzen Sommer keine Engländer sehen, und die wenigen Norddeutschen hier geben sich unwillkürlich Mühe, ein anderes Gesicht zu machen. Wie man von klein und groß, jung und alt willkommen geheißen wird — und mancherlei — ist gar lieb und schön. Man sagt, die Österreicher reisen nicht;

Digitized by Google

Digitized by Google

da wird es Sie doch interessieren, daß der Wirt ‚Zur Kaiserin Elisabeth' den Winter mit seiner Frau in Italien und Sizilien war, der Wirt ‚Zum Kreuz' aber (mit Frau) nach Ceylon und Indien! Gerade heute steht im Ischler Wochenblatt der Schlußartikel seiner Reisebeschreibung . . ." Und an Klara Schumann schrieb er im dritten Sommer seines Ischler Aufenthalts: „Es ist überaus schön und angenehm hier und mir, wie ich wohl schon oft sagte, vor allem durch die gar so liebenswürdig gearteten Menschen aufs beste behaglich."

Noch lauter und rühmender von der eingefleischten Vorliebe, die der reuig ans Ufer der grünen Traun zurückgekehrte Brahms für den vornehmsten Kurort des Salzkammerguts gewonnen hatte, spricht die Tatsache, daß er seiner Neigung nicht wieder untreu wurde, sondern die acht Sommer, die seinem Erdenwandel noch beschieden waren, dort zubrachte. Am 13. Mai bezog Brahms sein unverändert im alten Zustande vorgefundenes Quartier in der Salzburgerstraße. Es war, als hätten die Wirtsleute ihre einfach möblierten freundlichen Zimmer eigens für ihn reserviert. Bei der Abgelegenheit des Hauses und seiner primitiven Einrichtung brauchte der Mieter nicht zu befürchten, daß er gesteigert werden würde. Das lag auch nicht im Wesen der Wirtsleute, die mit dem Zins von zweihundertundfünfzig Gulden für die Saison zufrieden waren. Nach seiner Art nahm Brahms an ihrem Wohl und Wehe persönlich teil. Als die Mutter der Hausfrau im Austragstüberl unterm Dache gestorben war, fand ihn die Tochter sinnend bei der oben aufgebahrten Leiche stehen. Er drückte ihr die Hand und sagte: „Jetzt kommen wir dran, Frau Gruber." Nach dem Tode der Mutter schlug die Wirtin ihre Liegestatt in der Giebelstube auf und vermietete ihr gegenüberliegendes besseres Zimmer an zwei alte Damen, obwohl die ebenfalls im Hause wohnende Schwiegermutter ihr eingeschärft hatte, es dürfe niemand Fremdes ins Haus. Brahms verlor kein Wort über den ihm unwillkommenen Zuwachs von Parteien, nur sagte er, so oft er Frau Gruber beim Reinigen der Kleider betraf: „Nur für die Damen! Alles für die Damen!" Als dann auch die lange bettlägerig gewesene Schwiegermutter starb, die er irrtümlicher Weise für die habsüchtige Anstifterin des Übels hielt, ignorierte er den Trauerfall. Frau

Digitized by Google

Gruber vermochte ihn weder über den Sachverhalt aufzuklären, noch so bald von der Harmlosigkeit der Mitbewohnerinnen zu überzeugen. Es verdroß ihn, sich in seinem ausbedungenen guten Rechte gekränkt zu wissen: man hätte ihn wenigstens um Erlaubnis bitten müssen!

Oft bekam Brahms, wie seine Ischler Quartiergeberin erzählt, von Damen Blumen zugeschickt, mitunter sehr kostbare, in Spitzen gehüllte Buketts. Die schenkte er immer sofort den Kindern, mit dem Bedeuten, sie sollten sie sich auf den Hut stecken. Als ihm die Frau vorstellte, das ginge doch nicht an, warf er die Blumen samt den Spitzen einfach hinten zum Fenster hinaus, und als einmal, während er im Garten stand, eine sehr hohe Dame, wahrscheinlich die Spenderin jener Gardinensträuße, aus ihrem Wagen mit dem Sonnenschirm zu ihm hinaufwinkte, tat er, als ob er es nicht bemerke, kehrte ihr und der Straße den Rücken und machte sich mit den Rosenstöcken zu schaffen.

Zu den alten Ischler Stammgästen von 1882 waren in der Zeit seiner Abwesenheit neue gekommen, welche die von Brahms bevorzugte Wiener Kolonie vermehrten. Theodor Leschetizky, der berühmte Wiener Klavierpädagoge, dessen Ruf den Erdball überflog und hoffnungsvolle Schüler aus beiden Hemisphären nach Österreich lockte, hatte sich in Ischl niedergelassen. Seine „Villa piccola" war wie ein Taubenschlag, in welchem die flügge werdende Klavierjugend beiderlei Geschlechts munter aus und einflog. Die hübschen Weiberchen schwänzelten und trippelten um ihren allgeliebten Lehrer herum und beneideten die legitime Gebieterin seines Herzens, die graziöse, leidenschaftliche Chopinspielerin Annette Essipoff, um ihre Prärogative. Durch den Tonkünstlerverein waren Brahms und Leschetizky, nach Beseitigung einiger Differenzen, einander näher gekommen, und der feurige, von Geist und Temperament übersprudelnde Pole vertrug sich mit dem sarkastischen Germanen vortrefflich, seitdem er wußte, daß Brahms am liebsten diejenigen neckte, die ihn in gleicher Weise bedienten. Ihm zur Seite stand sein Intimus, der vom Schüler zum Freunde avancierte feinsinnige Pianist und Komponist Eduard Schütt, einer jener seltenen liebenswürdigen Kauseure, welche von den Schwächen des Nächsten gereizt werden, ihre eigenen

Digitized by Google

mit zu belachen. — Zu den Freunden in Aussee,[1]) den Professoren Seegen und Chrobak (Frau Nelly Chrobak, geb. Lumpe, war seine Freundin von der ersten Wiener Zeit her) gesellten sich Eduard und Sophie Hanslick, die dort immer zur Nachkur von Karlsbad eintrafen.

Als die Familie Brüll, zu Brahms' Leidwesen, 1892 von Ischl nach Unterach am Attersee übersiedelte, nahm Johann Strauß mit seiner jungen Gattin Adele die verlassene Wohnung ein und mietete das Jahr darauf die gräflich Erdödysche Villa, die dann 1896 von ihm angekauft wurde. Auch dort lud sich Brahms gern zu Gaste.

Er und Johann Strauß hatten sich, obwohl ein Kollege den andern hochschätzte, und beide in derselben Stadt lebten, mit der Zeit gänzlich aus den Augen verloren. Erst in unserem Hause fanden sie sich wieder, nachdem Strauß seine dritte Ehe eingegangen war. Auf dem „Lauffener Wege" setzten sich nun im Sommer die heiteren geselligen Zusammenkünfte fort, die in Strauß' Wiener Wohnung auf der Wieden in der Igel- (heute Johann Strauß-) gasse stattfanden. Frau Adele sorgte dafür, daß die gräfliche Landvilla hinter dem fürstlichen Stadtpalais, was Küche und Keller betrifft, nicht zurückblieb. Die Residenzen des Walzerkönigs Johann II (zum Unterschiede von Johann I oder Strauß Vater „Jean" genannt)[2]) zeichneten sich durch einen, an Luxus grenzenden, stellenweise gesuchten und kalten Komfort aus, der unangenehm aufgefallen wäre, wenn ihn nicht eine gewisse Art von Pikanterie im Verein mit der ungenierten Gemütlichkeit des immer gutgelaunten Hausherrn erwärmt hätte. Strauß schien, wie die modisch hergerichtete, gekräuselte Eleganz seiner eigenen Erscheinung vermuten ließ, solcher Gegensätze zu bedürfen, um sich mit desto sicherer Schelmen-Grazie über die selbsterrichteten Schranken

[1]) III 366 ff.

[2]) Ein bekanntes, Strauß zu Ehren parodiertes Wiener Couplet wurde mit dem doppelsinnigen Refrain gesungen: „Das is dem Weaner sein Schan." Das Wort, eine Abplattung des französischen „genre", heißt im Volksmunde soviel wie Art, Geschmack, besondere Liebhaberei, ist aber auch die Dialektform für Jean.

Digitized by Google

hinwegzusetzen. Sein köstlicher Humor, der richtige „Wiener Humor“ kam erst recht in Schwung, wenn er diese Hindernisse nahm; gleich seinem dunkelbraunen Auge, in dem es von vergangenen Wettern leuchtete, war sein Humor echt in der Farbe, was man von dem pechschwarzen Kopf- und Barthaar des Meisters nicht behaupten konnte.

Brahms verehrte und liebte in Strauß den verkörperten Inbegriff der reich beanlagten Wiener Natur, das musikalische Genie, das sich in der quellenden Erfindung, nicht weniger in dem instinktiv richtigen Gebrauch der Ausdrucksmittel so unzweideutig offenbarte. Geradezu entzückt sprach er sich oft über den Klang seines Orchesters, über seine, an Mozart erinnernde Kunst des Instrumentierens aus, und es gereichte ihm zu hoher Freude, als ihm Strauß einmal, auf mein Betreiben, die Partituren von drei seiner schönsten Walzer aus den Stimmen zusammenschreiben ließ. Das von böswilligen Neidern in Umlauf gesetzte, von urteilslosen Schwachköpfen geglaubte und nachgeplapperte Märchen, Strauß habe nicht instrumentieren können, sondern sei auf die Hilfe dieses oder jenes Praktikers angewiesen gewesen, widerlegt sich selbst. Brahms pflichtete mir eifrig bei, als ich sagte, es sei doch sonderbar, daß jene dienstwilligen Instrumentationskünstler ihre Meisterschaft immer nur an der Straußschen Musik erwiesen, während sie bei ihren eigenen Werken regelmäßig vergäßen, sie zu zeigen. Das kollegiale Verhältnis zwischen Brahms und Strauß war, trotz gegenseitiger Sympathie, insofern ein einseitiges, als Johannes Freund Johann, den er schätzte, weil er ihn, wie alles, was ihn interessierte, genau kennen zu lernen suchte, vollkommen überblickte und durchschaute, während Strauß, der von Brahms so gut wie gar nichts wußte, voll scheuer Bewunderung zu ihm aufsah als zu einer allgemein beglaubigten Autorität, mit der nicht gut Kirschen essen sei. Schmeichler mochten ihm eingeredet haben, daß es bei dem unheimlich gelehrten, schwer verständlichen norddeutschen Musiker an jenem Besten fehle, das er, der feurige Südländer, in unerschöpflicher Fülle besaß, wie denn gleich nach Brahms' Tode einer der artigsten Scherze von Übelwollenden in diesem Sinne ausgelegt und ausgebeutet wurde. Strauß hatte auf den Autographenfächer seiner Stieftochter Alice die ersten vier Takte des Walzers „An der schönen blauen Donau“ gesetzt, und Brahms

Digitized by Google

ebenso schlagfertig wie verbindlich darunter geschrieben: „Leider nicht von Johannes Brahms!"

Dies so auszulegen, daß Brahms seine angebliche Melodienarmut beseufzt und den Freund um eine seiner schönsten und längsten Melodien — sie ist tatsächlich zweiunddreißig Takte lang — beneidet habe, wäre nicht weniger verkehrt, als wenn man für bare Münze nehmen wollte, was Strauß einmal beim Champagner Brahms erwiderte, als dieser, von einem seiner deutschen Triumphzüge zurückgekehrt, halb ernsthaft darüber seufzte, er käme nun leider auch in die Mode, und wenn er hinschmierte, was er wollte, die Leute würden doch Bravo! schreien. „Nicht wahr, lieber Strauß," fuhr er fast wehmütig fort, „das waren doch ganz andere Zeiten, als wir mit unseren feinsten Stücken, mit ‚Fledermaus' und ‚Requiem' durchfielen?" — Strauß schnitt eine seiner spitzbübisch-treuherzigen Grimassen, zwinkerte lustig mit den Augen und sagte ebenfalls in wehmütig-komischem Tone: „Ja, Dokterl, mir Zwa ham halt ka Glück und allweil unser G'frett g'habt mit dera verflixten Musi." — Brahms versäumte keine Straußsche Première im Theater an der Wien, bekümmerte sich angelegentlich um die Fortschritte, welche die Arbeit an Opern und Operetten machte, ohne, dem bösen Beispiele Unberufener folgend, in Szenarium und Partitur hineinzureden. Bei Strauß traf er mit dem im Rokoko wurzelnden, fein organisierten Bildhauer Viktor Tilgner, dem Schöpfer des Wiener Mozart-Denkmals, mit dem Maler Albert Mosé, einem lieben närrischen Kerl, der den Mund noch voller nahm als den Pinsel, mit Alfred Grünfeld, dem im Zenith seines Ruhmes stehenden Pianisten, der nebenbei der Walzerspieler par excellence war, dem ritterlichen Kunstmäzen Grafen Hans Wilczek und dem ungarisch-deutschen Publizisten und Dichter Ludwig Dóczi, der rechten Hand Andrassys und dem kleinen Finger Shakespeares, zusammen. In der Vorliebe für Dóczis reizende, an die romantische Renaissance des Briten anklingende Lustspiele „Der Kuß" und „Letzte Liebe" begegnete sich Brahms mit Billroth.

Auch diesem Freunde war er in Ischl räumlich nahegerückt, da Billroth, kaum dritthalb Wagenfahrtstunden von dort entfernt, geradeüber vom Schafberg in St. Gilgen am Wolfgangsee seit mehreren Jahren ein Tuskulum besaß, das, wie er selbst ihm nach-

Digitized by Google

rühmen durfte, seiner Lage nach zu den schönsten in Europa gehörte. Bei der Grundsteinlegung hatte er das Haus als Witwensitz für seine Frau bestimmt und bezeichnet. Müde von der ungeheuren Arbeit, die mit der Zeit Übermenschliches von ihm forderte, und im Gefühl, ans Ende seiner fabelhaften Leistungsfähigkeit gelangt zu sein, hatte er sich schon dem Tode verfallen gewähnt, als dieser, erst leise und höflich, bei ihm anklopfte, dann bei dem Schwererkrankten einzutreten versuchte. Doch in kräftigem Widerstreben wies der Arzt dem ungebetenen Gast energisch, wie schon so oft bei andern, die Türe. Seine langsam fortschreitende Genesung durchglühte ihn mit heißem freudigen Lebensverlangen, und wenn sie auch die volle Gesundheit dem Patienten nicht zurückbringen konnte, so täuschte sie doch dem Gealterten eine zweite Jugend vor, die ihn desto gewisser bezauberte, je weniger er Ursache hatte, ihr zu trauen. Er, der resigniert nur noch für die Wohlfahrt der Seinigen zu leben gedachte, die ihm immer das Liebste und Teuerste gewesen waren, ließ sich nicht ungern davon überzeugen, wie groß der Kreis derjenigen war, die sich mit Recht die Seinigen nennen durften. Die drei Wochen Frühjahrsferien, die er unter den Lorbeeren des von ihm entdeckten und kultivierten Abbazia alljährlich verträumen wollte, reduzierten sich allmählich auf wenige Tage, und auch die der Familie, den Freunden, der Natur, den schönen Wissenschaften und freien Künsten gewidmete St. Gilgener Hochsommerpause wurde immer kürzer. Aber er verstand zu genießen wie zu arbeiten, und die Not der drängenden Eile bildete den von allen Seiten in Anspruch Genommenen vollends zum Virtuosen der Arbeit und des Genusses aus. Er preßte die Fähigkeiten der Apperzeption und Konsumtion in einen Moment zusammen und ließ keinen Augenblick ungenützt vorübergehen. Seine Phantasie lieh ihm die geflügelten Sandalen des Hermes, er wagte es, gleichen Schritt mit der rollenden Erdkugel zu halten, und ihm war, als brauche er die Sonne nie aus dem Gesicht zu verlieren. Bald kümmerte es ihn nicht mehr, daß er die ihm spärlich zugemessenen, teuer erkauften geistigen Freuden mit den Resten seiner wunderbar konzentrierten Nervenkraft bezahlte, und er, der sich noch eine Weile seinen Lieben und sich selbst erhalten wollte, opferte sich dabei dem Wohle der Menschheit auf.

Digitized by Google

In St. Gilgen fühlte sich Billroth in seinem Element als der Schöpfer einer dem Chaos durch Liebe abgerungenen Welt. Der Gedanke, „aus kahlen Wiesen, Feld, Steingeröll und Wald einen der schönsten menschlichen Wohnplätze geschaffen zu haben", behielt unvermindert seinen eigenen Reiz für ihn. Ein, den von Georg Fischer herausgegebenen Briefen Billroths beigebundener Lichtdruck zeigt ihn in der von Rosen und Weinlaub umkletterten Loggia seiner Villa, wie er, an den mittleren Wandpfeiler gelehnt, die Linke auf das Geländer gestützt, in den leuchtenden Herbst hinausschaut, das monumentale, schön profilierte weiße Haupt sinnend zur Seite geneigt, als lausche er einem Brahmsschen Liede, das, von der vollen weichen Altstimme seiner Tochter Else mit künstlerischem Verständnis gesungen, durch die offene Tür des Musikzimmers herausklingt. Wer das Bild betrachtet, glaubt erschüttert ein lebendiges Seitenstück zu Goethes Faust, aus der Tragödie zweitem Teile, zu sehen, mit dem ihn Fischer, seines unstillbaren Sehnens wegen, passend vergleicht. Anstatt der vier grauen Weiber und der Lemuren aber kommen durch den Garten vom See herauf rüstige junge Gesellen, unter Führung dessen, der dem blaugoldigen Septembertage die musikalischen Weihen gab. Im Juni 1889 konnte Brahms endlich die Schöpfung des Freundes bewundern, auf die Billroth „sich mehr einbildete, als auf seine sämtlichen chirurgischen Werke". Aber die Freude wäre unvollkommen gewesen, wenn nicht auch andere daran teilgenommen hätten.

Eine starke Anziehungskraft übte das liebliche, am Traunsee gelegene Gmunden auf den Ischler Sommergast aus, seitdem Brahms mit Dr. Viktor von Miller zu Aichholz und den Seinigen, die dort mehrere Villen in wunderschöner Lage bewohnten, in näheren Verkehr getreten war. Der „freundliche Miller", wie Brahms ihn nannte, der Mann mit dem zartknochigen klugen Kopfe, den sanften, sinnigen hellblauen Augen, der milden beschwichtigenden Stimme,[1]) der feinen, nervösen Hand und dem überwallenden gefühlvollen Herzen, war, wenn nicht der größte, so doch ohne Zweifel der selbstloseste, treueste und aufopferndste

[1]) Kurz vor seinem Ende rühmte mir Brahms den Tonfall dieses Organs: es sei beinahe die einzige Stimme, die er noch vertragen könne.

Digitized by Google

Verehrer des zärtlich von ihm geliebten Meisters. Und auch der bescheidenste. Längst hätte er durch Vermittlung seines Lehrers Julius Epstein, der ihn zum tüchtigen Pianisten ausgebildet hatte, eine ihm so begehrenswerte Bekanntschaft erneuern können, wenn nicht die Erinnerung an die Art, wie er eben diese Bekanntschaft bereits gemacht, ihn immer wieder davon abgehalten hätte. Als Schüler Epsteins sollte er Brahms die Noten umwenden, während dieser mit Hellmesberger bei ihm ein neues Kammermusikstück probierte. Für den nicht genauer mit ihr Vertrauten ist die Handschrift des Meisters schwer zu lesen, und Miller, der sich in leicht erklärlicher Aufregung befand, versah es ein paarmal beim Umblättern, so daß Brahms ungemütlich wurde und ihn fortschickte. Deswegen schämte sich Miller und kam sich des Verkehrs mit dem großen Musiker so unwürdig vor, daß er ihm fortan aus dem Wege ging und nur noch von fern anbetete. Es war dann keine kleine Genugtuung für den einstigen Spielverderber, als er mit Exzellenz von Holbein, dem Kammerherrn der Königin von Hannover, an einem verregneten Sonntage, der die übliche Ausfahrt um den See nach dem Diner verbot, seinem gut aufgelegten Tischgaste willfahrend, ihm dessen erste Violinsonate vortragen durfte. Brahms brachte Miller durch sein Umblättern nicht aus der Fassung, sprach seine ehrliche Freude darüber aus, daß er in Privatkreisen so gut verstanden und aufgeführt werde, und schickte einige Wochen später, als Frau von Miller ihn um eine Notenzeile für ihren Mann bitten ließ, das Manuskript der Sonate durch Mandyczewski Miller zum Geburtstage. Dazu schrieb er: „Geehrteste gnädige Frau. Von Herrn Mandyczewski höre ich, daß Sie stärkeres Papier wünschen, um Geburtstagsgeschenke für Ihren Mann hineinzupacken. Ich erlaube mir zu dem Zwecke beifolgende Probe zu übersenden. Sollte Ihnen das Format oder anderes nicht genehm sein, so stehen andere Sorten — auch von anderen Fabrikanten — zum Umtausch gern zu Diensten. Am betreffenden Festtage bitte ich, Ihrem lieben Manne auch meinerseits das Herzlichste zu sagen.“[1])

[1]) Vgl. III 192 Anm. — Je eine Anfangsseite der drei Sonatensätze, sowie das Begleitschreiben befinden sich faksimiliert in unserem öfters erwähnten

Digitized by Google

In der nahezu idealen Weise des reinen Typus repräsentierte Dr. Viktor von Miller die Gattung empfänglicher, hingebender Naturen, auf welche der schaffende Genius immer angewiesen ist. So hoch steht kein Fürst im Reiche der Geister, und so souverän fühlt sich keiner ihrer Regenten, daß er Freundschaft und Liebe entbehren könnte; für sie war Brahms erkenntlicher als irgendein anderer, wenn sie ihm von einem aufrichtigen Herzen ohne Falsch und eigensüchtige Hintergedanken dargebracht wurden. Noch mehr als die unbedingte Ergebenheit war es die gesinnungsverwandte Treue in Millers zuverlässigem Charakter, was Brahms zu dem spät wiedergewonnenen Freunde hinzog, und sie hielt ihn auch fest, mochte die weiche und scheue, fast weibliche Natur des zuweilen von wunderlichen Bedenken und Rücksichten in die Enge getriebenen Miller den kurz angebundenen, jedem Zeremoniell gründlich abholden Meister ungeduldig machen. Ich erinnere mich an einen strahlenden Sonntag des Jahres 1893 in Ischl. Brahms hatte mich um 10 Uhr vormittags zu sich bestellt, um mir seine neuesten Klavierstücke zu zeigen. Nachdem er sie mir alle neun — die Rhapsodie in Es Nr. 10 war noch nicht fertig — zweimal, und so mächtig, klangvoll, groß und zart, wie nur er es verstand, vorgespielt hatte, und wir aus dem Musikzimmer wieder in die Vorderstube hinüber gegangen waren, klopfte es. Brahms rief ein wenig ärgerlich „Herein"! Zu unserer Freude erschien Miller in der Tür, ließ sich aber nicht bewegen, Platz zu nehmen, trotzdem ihm von uns beiden immer wieder versichert wurde, daß wir nichts weiter vorhätten, und er uns herzlich willkommen sei. Ohne Zweifel wäre er gern geblieben, denn er war eigens von Gmunden herübergekommen, um uns zu sich einzuladen, wie wir bald darauf erfuhren, wenn nicht Brahms mit der Faust auf den Tisch geschlagen, ihm den Rücken zugedreht

---

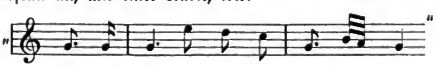
„Brahms-Bilderbuche" auf den Tafeln X, XI und XIV; ebendort auch mehrere von Eugen von Miller jr. aufgenommene Ansichten von Interieurs und Partien Millerschen Stadt- und Landbesitzes aus Gmunden und Wien. Überall tritt die Persönlichkeit des Meisters lebendig hervor. Das „Bilderbuch" wird auf das Schönste ergänzt von den charakteristischen „Brahms-Bildern", die Maria Fellinger erst in einer Mappe, dann in Buchform (bei Breitkopf & Härtel) erscheinen ließ.

Digitized by Google

und geschrien hätte: „Also, denn nich!“ Miller erschrak und verschwand. Als wir beide dann miteinander ins Hotel Elisabet zu Tische gingen, sagte Brahms, der seine Hitze bereits bereute: „Der Miller ist doch ein ganz famoser Kerl, wenn er nur nicht immer um Entschuldigung bäte, daß er überhaupt vorhanden ist. Ich habe mich vorhin höllisch zusammen nehmen müssen, um nicht grob zu werden.“ So eigentümliche Begriffe hatte der ungeduldige Brahms manchmal von Höflichkeit und Grobheit.

Die Sache bekam dann noch ihr sehr schönes Nachspiel, und zwar ein Nachspiel in des Wortes eigenster Bedeutung. Denn Brahms spielte bald darauf Miller dieselben Stücke, nachdem er ihn gleich wieder von Gmunden nach Ischl zu sich gebeten hatte, und der Schaden war auf beiden Seiten repariert. In demselben Sommer wollte Brahms mit Joachim bei Miller musizieren — es waren mehrere musikalische Freunde da. Joachim begann mit einer Solosonate von Bach, dann wurde die Brahmssche G-dur-Sonate aufgelegt. Gleich in den ersten Takten des Allegros griff Brahms einige entsetzlich falsche Akkorde, sprang vom Klavier auf und erklärte, es ginge nicht: Bach läge ihm noch viel zu sehr in den Ohren, und seine Sonate käme ihm banal vor.

Wie herzlich er auch der Hausfrau Olga von Miller, der Zeichnerin des dem sechsten Halbbande unserer Biographie vorangesetzten Titelporträts, zugetan war, einem Engel an Herzensgüte, Zartgefühl und Heiterkeit, beweist manches uns erhalten gebliebene Dokument seiner Freundschaft. Wenn Millers, aus Rücksicht auf die Arbeitsstunden ihres Freundes, zögerten, ihn zur Fahrt nach Gmunden zu bewegen, meldete er sich selbst bei der Hausfrau an, mit einer Karte, wie:



Wo stecken Sie denn so lange Ihr Köpfchen hin?

Wie lang schon hofft, daß für einen mehr gekocht werde, und dieser eine sei — Ihr herzlich und dankbar ergebener J. Brahms.“

---

[1]) „Guten Morgen, schöne Millerin,“ nach dem Zitat aus Schuberts Müllerliedern.

Digitized by Google

Ein andermal zitierte Brahms die „Zauberflöte“ in dem an die nämliche Adresse gerichteten kurzen und einfachen, aber gehaltreichen Kondolenzschreiben: „Liebe gnädige Frau, das ist eine traurige Botschaft, die mir von Ihnen kommt, und ich kann nicht herzlich genug Sie meiner Teilnahme versichern. Wie klingt der Muttername süß! Sie hören ihn nun selbst schon lange zu Ihrem Glück, aber schwer werden Sie doch empfinden, ihn nicht mehr nennen zu dürfen.“

Hausfrau und Hausherr waren einander und ihres Gastes wert. Bei der reich, aber keineswegs mit lukullischen Leckerbissen besetzten, vorzüglich schmackhaften Mittagstafel riß Miller niemals das Gespräch an sich; er nahm an der lebhaften Unterhaltung seiner Tischgesellschaft viel zu aufmerksamen objektiven Anteil, als daß er versucht hätte, mit seiner eigenen Person auf Kosten anderer zu glänzen. Eben jene anspruchslose Bescheidenheit des hochgebildeten, in vielerlei Künsten und Wissenschaften bewanderten Mannes nahm für ihn ein. Wenn Bruder Eugen, einer der gewiegtesten Kenner und Sammler wertvoller Antiquitäten, sein im Stil der italienischen Renaissance auf der Wieden gebautes, mit Fresken von Tiepolo und den edelsten Werken des Cinquecento geschmücktes Palais den staunenden Besuchern öffnete, um sich an ihrem Entzücken zu weiden, so holte Viktor, der die Beletage eines am Heumarkt, nahe beim Stadtpark gelegenen Hauses bewohnte, für seine Tischgäste manches kostbare und historisch interessante Schaustück aus seinem bedeutenden Münzkabinett hervor oder langte einen seltenen alten Druck von den Regalen seiner Bibliothek herab, wobei er die Schätze seines Wissens wie mit einem diskreten Schleier verhüllte. Anstatt zu dozieren, ließ er lieber den Freunden das Wort, die alle zur Kunst in näheren oder ferneren Beziehungen standen. Zu den periodisch wiederkehrenden Gästen seines Hauses gehörten außer den schon Genannten Goldmark, Dvořák, Brüll, Heuberger, Koeßler, Heß, von Perger, Walter, Epstein, Gänsbacher, Grün, Door, Finger, Hanslick, Mandyczewski, Wendt, von Kaiserfeld, Faber, Hornbostel, Michalek der (Radierer), und Tilgner — lauter wohlbekannte, in diesem Buche oft genannte Namen. In Gmunden kamen wohl auch manchmal die beiden statuenhaft schönen Prinzessinnen von Hannover, die geist-

Digitized by Google

reiche Friederike und die unvergeßliche Mary, mit ihrer von hoher Anmut und Güte beseelten Schwägerin, der dänischen Königstochter Tyra von Cumberland von Herzogsschloß und Königsvilla zur Matinee herab, wenn Joachim, der Vielbegehrte, bei Miller musizierte. Wie in Hietzing, wo die Hannoversche Königsfamilie den Winter zuzubringen pflegte, ging Brahms in Gmunden gelegentlich mit Joachim zu Hofe, spielte den hohen Herrschaften seine Violinsonate vor und frischte, animiert von dem alten Freunde, der jeden Sommer in Gmunden vorsprach, Reminiszenzen von 1853 und 1854 auf.[1])

[1]) I 149 ff.

IV.

Die von Brahms in Ischl verlebten Sommer nahmen, bis auf den letzten, im ganzen immer denselben ruhigen Verlauf und sahen einander zu ähnlich, um auf tagebuchmäßige Behandlung Anspruch machen zu dürfen. Es genügt, markante Einzelheiten aus der chronologischen Ordnung der Dinge herauszuheben. Zur Vervollständigung des im Wechsel der Erscheinungen dauernden Gesellschaftsbildes, das sich um Brahms entfaltete, sobald der von jung und alt, hoch und nieder gekannte und geliebte Gast tagtäglich gegen 1 Uhr mittags von der Salzburgerstraße in den Ort zum Speisen und Kaffeetrinken herunterkam, sind noch einige Persönlichkeiten zu nennen, mit denen er, teils im Café Walter an der Esplanade, teils in befreundeten Häusern verkehrte.

Da war der edelmütige Protektor der musikalischen Jugend und Freund Liszts, Rubinsteins und Bülows, der „k. k. Hof- und Kammerklaviermacher" Ludwig Bösendorfer, der Inhaber der weltbekannten Firma und des in der Geschichte des Wiener Konzertwesens eine erste Rolle spielenden Bösendorfer-Saales, ein bürgerlicher altwiener Elegant mit glänzendem schwarzen „Stößer" und erdfarbenem Sakkopaletot, der im eigenhändig gelenkten Viererzuge von Wien nach Ischl kutschierte und Visitkarten für lästige Schwätzer in der Tasche bereit hielt, mit der in Kupfer gestochenen Aufschrift: „L. B. ist zu seiner Erholung in Ischl." Da war der schon früher genannte blutige Theaterkritiker, witzige Librettist und lustige Kampfhahn Julius Bauer, von dem sich Brahms jeden Spaß gefallen ließ, nebst mehreren seiner für die Zukunft aufgesparten Schlachtopfer und anderen Vertretern des jüngsten literarischen Wien; da waren weiter die mit philharmonischen Orchesteranekdoten geladenen Geigenbrüder Lichtenstern, deren Kollege S. Bachrich, der Bratschist des Rosé-Quartetts, der Konzert-

Digitized by Google

meister Krancsevics, und Solocellist der Budapester Oper Sigmund Bürger, sowie die mit runden Fingern und spitzen Zungen begabten Pianisten Moriz Rosenthal und Robert Freund.

Aus der Schweiz, vom Rhein und aus Frankreich, von Nord und Süd pilgerten Verehrer des Meisters nach Ischl. Heinrich und Elisabet von Herzogenberg eröffneten die lange Reihe von Besuchern. Sie hatten nach Heinrichs Wiederherstellung den Winter in Nizza verlebt, dann ihren Frühjahrsaufenthalt in Florenz genommen und wollten anfänglich in ihre „Liseley" nach Berchtesgaden heimkehren, nahmen aber davon Abstand, des Klimas wegen, und gingen über Ischl nach Baden-Baden. Brahms hatte sich „wie ein Schneekönig" auf ihr Kommen gefreut, erschrak dann aber, als er die Freunde in einer Verfassung wiedersah, die nach der schweren, aufreibenden Leidenszeit ja kaum anders sein konnte, aber auch so gar nichts Gutes für die Zukunft versprach. Heinrich war ein lahmer, abgezehrter Krüppel, Elisabet eine rundliche, asthmatische Matrone geworden, deren hochrotes Gesicht den Schein einer Lebenskraft vortäuschte, die tatsächlich im Erlöschen war. Als nachträgliches Gastgeschenk empfing Frau von Herzogenberg zu Weihnachten das Manuskript der Motetten op. 110. — Nach Herzogenbergs kam Frau Henriette Fritsch-Estrangin in Begleitung ihres Gatten und Schwagers aus Marseille und führte anregende, der musikalischen Unterhaltung gewidmete Tage herauf, in denen es sich begab, daß Brahms das Jägerhemd ablegte und aus dem dämmerigen Souterrain, wo er mit Wendt, Wüllner, Koeßler u. a. zu sitzen pflegte, in die glänzenden oberen Stockwerke des Hotel „Elisabet" emporstieg. Daß der getreue Wendt sich durch die weite Reise von Karlsruhe niemals abschrecken ließ, sondern, wenn es irgend anging, nach Ischl kam, um hier in gewohnter Weise, wie in Thun, mit Brahms zu verkehren, versteht sich von selbst. Auch uns veranlaßte Brahms, den Sommer 1889 in Ischl zuzubringen. Nach Karlsbad hatte er mir am 26. Juni geschrieben: „Lieber Freund, für heute erlaube ich mir nur, als das mir Wichtigste und Angenehmste, zu melden, daß hier noch sehr viele Wohnungen auf Sie warten. (Es ist wohl mehr gebaut, als fürs erste nötig.) Ich glaube, daß Sie geeignetes finden. Da es aber sehr bedenklich ist, für andere zu mieten, so möchte ich raten, ein,

Digitized by Google

zwei Tage ins Gasthaus zu gehen. Mit herumlaufen und suchen will ich den ganzen Tag und hernach auch helfen, die Geschirre, Gedichte und Kinder in die Wohnung tragen" . . .

Einen anschaulichen, auf denselben humoristischen Ton gestimmten Bericht über einen Ischler Brahms-Sommertag veröffentlichte der Satiriker Daniel Spitzer als einen seiner berühmten Reisebriefe eines „Wiener Spaziergängers" in der „Neuen freien Presse" vom 18. August 1889. Dort heißt es:

„Geht man gegen zwei Uhr nachmittags in das Café Walter, so sieht man an einem Tische im Freien, Kaffee trinkend und Zigaretten raucheud, einen sehr kräftigen, untersetzten Fünfziger mit blondem Haar, die hochgeröteten Wangen von einem grauen Bart eingerahmt, und mit blitzenden blauen Augen, denen man es ansieht, daß in der geistigen Werkstätte dieses Mannes fortwährend gehämmert und geschmiedet und niemals gefeiert wird. In seiner Brust toben manchmal vielleicht wilde Stürme, aber an der Oberfläche sieht man nichts wie ein sich ewig gleichbleibendes Jägersches Normalhemd. Es ist Johannes Brahms, der früher nur hin und wieder in jüdischen Kreisen verkehrte, sich aber diesmal entschlossen hat, einen Sommer ausschließlich in Ischl zuzubringen. Er ist in größerer Gesellschaft sehr wortkarg und brummt nur zeitweilig eine ironische Bemerkung; im intimen Kreise aber nimmt er lebhaft an der Unterhaltung teil, und da er Humor und Witz liebt, erzählt und hört er gerne namentlich jene prächtigen Anekdoten, in denen die Juden ihre eigenen Schwächen so treffend persiflieren, die sie aber jetzt leider, um dem sterilen Antisemitismus die schärfsten Waffen gegen sie nicht selbst zu liefern, nicht mehr in Umlauf setzen. Vielleicht wird noch Brahms selber nächstens der Held einer jüdischen Anekdote, denn in einem Anfalle guter Laune ließ er sich neulich überreden, die Zielscheibe einer allgemeinen ‚Pfefferkugel' zu werden, nämlich an einer Expedition Wißbegieriger in die hiesige Garküche von David Sonnenschein teilzunehmen, um die sabbathlichen Leckerbissen der jüdischen Kochkunst, wie Pfefferkugel, Schalet und Schaleteier kennen zu lernen. Brahms liebt überhaupt die exotische Küche, er ist beispielsweise ein leidenschaftlicher Verehrer von Gulyas und ähnlichen stark gewürzten ungarischen Nationalgerichten, und da er aus Dankbar-

Digitized by Google

keit gegen das Vaterland des Paprika die prächtigen ‚Ungarischen Tänze' komponiert hat, erwartet man jetzt von ihm einen Schaleteiertanz oder im Gegensatze zur Mondschein-Sonate Beethovens eine Sonnenschein-Sonate."

Frischen Sukkurs erhielt die Ischler Musikerkolonie durch das regelmäßig aus Amerika zu den Ferien in die österreichische Heimat herüberreisende Kneisel-Quartett (mit Otto Roth und L. Schröder), das Brahms immer zur Disposition stand. Auch Arthur Nikisch, der, nachdem er 1889 Wilhelm Gericke in Boston abgelöst hatte, seit 1893 erster Kapellmeister und Direktor der Budapester Oper war und zwei Jahre darauf seinen ehemaligen Posten am Leipziger Stadttheater mit der Direktion am Gewandhause vertauschte, erschien mit seiner lebhaften und anmutigen musikalischen Frau Amélie. Sie sang, von ihrem Gatten begleitet, bei Johann Strauß en petit comité die meisten der von Brahms bearbeiteten deutschen Volkslieder vom Blatt, eines immer reizender als das andere, und entzückte den Meister damit so sehr, daß er ihr das Manuskript der Hefte 1—6 zum Andenken schenkte. Ein andermal spielte Nikisch mit Viktor von Herzfeld, Kneisel und Genossen das Klavierquintett Ernst von Dohnányis, das Hans Koeßler, der Lehrer des damals fünfzehnjährigen Komponisten, von Budapest mitgebracht hatte. Über das die schönsten Erwartungen erregende Werk sprach sich Brahms voller Anerkennung aus. Er durfte sagen: wie der Lehrer, so der Schüler. Denn er schätzte Koeßler besonders hoch, seitdem dessen sechzehnstimmiger Psalm vom Wiener Tonkünstlerverein mit dem ersten Preise gekrönt worden war. Wie viele lernten damals von Brahms, und er von ihnen, indem er sie belehrte!

Zur vorzüglichen Brahms-Interpretin bildete sich Ilona Eibenschütz (heute Frau Derenburg), die Tochter einer mit musikalischem Talent gesegneten Wiener Familie, in Ischl weiter. Aus der hohen Schule Klara Schumanns hervorgegangen, verband sie die anerzogene klassische Form des Ausdrucks mit der Lebhaftigkeit ihres angeborenen Temperaments und bezauberte überdies alles mit ihrer reizenden Natürlichkeit. Trotz und dank ihrer Jugend, die sich gerade zur Blüte voller Mädchenschönheit entfaltete, war sie bald eine in Wien und London renommierte, ebenso gern gesehene wie gehörte Pianistin. Sie wußte Brahms mit

Digitized by Google

seinem eigenen g-moll-Quartett zu fangen, das sie wie keine ihrer Kolleginnen spielte, und Brahms weihte sie in die Geheimnisse seiner letzten Klavierstücke ein. Das Faktum selbst aber blieb kein Geheimnis. Auch das Ausland hatte seine journalistischen Spitzel in Ischl. In den Londoner „Musical News" erschien bald danach[1]) folgende Notiz: „Brahms has not been idle during the summer, having composed another set of 'Fantasien' for the piano, which he has recently played at Ischl, to Miss Eibenschütz, who is to have the privilege of playing them first at Vienna. These new pieces are said to be quite equal to those of the same composer introduced in London last season, and have been a surprise to his friends, as he had not spoken of them before the above-mentioned performance." Ilona Eibenschütz aber machte von der ihr angeblich verliehenen Vollmacht keinen Gebrauch, sondern begnügte sich in ihrem Konzert, das sie am 16. November bei Bösendorfer gab, mit den ihr geläufigeren Händel-Variationen.

Doch kehren wir zum Sommer 1889 zurück. Zu der ganz ungewöhnlich vergnügten Stimmung, in der sich Brahms all die Zeit über befand, hatten ein paar besondere Ereignisse das ihrige beigetragen. Bald nacheinander waren ihm zu seiner freudigsten Überraschung zwei hohe Auszeichnungen zuteil geworden, deren er sich nicht im entferntesten versah. Der Kaiser von Österreich verlieh ihm das Komturkreuz des Leopoldordens, der nur Persönlichkeiten von ganz besonderem Verdienst, Rang und Ansehen zukommt, und zwar mit Überspringung der sonst üblichen Vorstufen; seine Vaterstadt Hamburg aber das Ehrenbürgerrecht, eine Würde, die außer ihm in neuerer Zeit nur Bismarck und Moltke erhalten hatten. Die Devise des Ordens: „Integritati et merito" hatte ihren Mann ausgefunden, denn Verdienst und Rechtschaffenheit waren bei ihm zu Hause. Wie in einem mächtigen Akkorde klangen seine Gefühle für alte und neue Heimat, für Geburtsstadt und Adoptivvaterland zusammen, als hätte es erst eines solchen, aus der Gesinnung guter Menschen und Freunde hervorgegangenen öffentlichen Willensaktes bedurft, um einen doch immer noch in

[1]) Am 2. September 1893.

Digitized by Google

seinem Gemüte klaffenden Zwiespalt zu versöhnen. So kindlich war er ja wohl doch nicht, sich einzubilden, daß in beiden Fällen das Oberhaupt, hier des mächtigen städtischen Gemeinwesens, das noch immer an den Traditionen der freien Hansestadt festhielt, dort des gewaltigen zur Monarchie vereinigten Komplexes herrlicher Länder, daß also des Kaisers von Österreich Majestät und des Bürgermeisters von Hamburg Magnifizenz die Initiative zu diesem Akte ergriffen hätten. Wie sollten sie auch? Aber naiv und von Herzen einfältig, wie Brahms bis zum Ende seiner Tage blieb, hatte er eine ungeheure Freude an der Bereitwilligkeit, mit der hier und dort, von oben und unten auf die ihm freundlichen Absichten eingegangen worden war, und wurde darin noch bestärkt durch die Unzahl mündlicher und schriftlicher Glückwünsche, die ihm aus aller Welt zuflogen. Sie erfreuten ihn herzlicher als die Auszeichnungen selbst. Gern hätte er jedem Gratulanten einzeln gedankt und tat dies auch, wo er es nur irgend konnte. Aber bald lernte er die Kehrseite der Medaille, neben der menschlichen Liebenswürdigkeit auch die menschliche Gemeinheit kennen. Seine ständigen Plagegeister, die ihm Förderung und Protektion, Briefe und Manuskripte, Effekten und Geld, schließlich das Kostbarste von allem, was ein tätiger Geist besitzt, seine freie Zeit, abschmeicheln, abschwindeln und abstehlen wollten, hatten sich verdoppelt, verdreifacht, verzehnfacht. Ganze Lawinen von zudringlichen Ansprüchen gingen auf ihn nieder. Schon damals sann er über eine Maßregel nach, wie er die unerträglichen Briefe lasten von sich abwälzen könnte. Aber erst 1894 entschloß er sich, Zweikreuzer-Korrespondentenkarten drucken zu lassen, des Inhalts:

„P. T.

Es ist mir unmöglich, alle mir zugehenden Briefe zu erwidern. So dankbar ich manche derselben empfange, so interessant mir andere sein mögen — es sind der Anforderungen zu viele, und ich bitte es zu entschuldigen, wenn ich nur hierdurch meinen Dank sage oder den Empfang bestätige.

Hochachtungsvoll

Johannes Brahms."

Digitized by Google

Das Mittel hätte gewirkt. Mit einer solchen höflichen Abfertigung konnte sich der Empfänger nicht brüsten, und Brahms hätte Ruhe gehabt. Nur ging er dann nicht energisch genug zu Werke. Von Mandyczewski, der die Karte zum Druck besorgte, wünschte er — „etwa zwei Dutzend" Exemplare! Denn leider könne er, wie er hinzufügt, nur in den seltensten Fällen davon Gebrauch machen: die Leute würden sich lieber über Nicht-Beantwortung ärgern als über jene. Auch ersann er zur selben Zeit noch ein anderes, weniger unhöfliches Mittel gegen Briefschreiben: „Moment-Photographien als einstweiligen Dank. Dafür aber kriege ich die schwärmerischsten Dankbriefe!" (An denselben.)

Bei dem Bürgermeister seiner Vaterstadt Dr. Carl Petersen bedankte sich Brahms mit einem Telegramm, dem man den Überschwang des ihn beseligenden Glücksgefühls anmerkt. In der Freude seines Herzens wußte er nicht gleich das rechte Wort zu finden, und der Mund floß ihm über:

„Ihre Nachricht verehre dankbar als die schönste Ehre und größte Freude, die mir von Menschen kommen kann."

Er erschrak, wie er an Hanslick schreibt, hinterher, als er seine Depesche abgedruckt sah: „Es klingt gar albern: ‚das Schönste, was mir von Menschen kommen kann' — als ob ich außerdem etwa an die ewige Seligkeit gedacht hätte! Mir ist aber der liebe Gott gar nicht eingefallen, ich dachte nur beiläufig an die sogenannten Götter, und daß, wenn mir eine hübsche Melodie einfällt, mir das lieber ist als ein Leopolds-Orden, und wenn sie gar eine Symphonie gelingen ließen, dies mir doch noch lieber ist als alle Ehrenbürgerrechte."

Eine ihn halbwegs befriedigende briefliche Zuschrift an Petersen aufzusetzen, bei der er, durch die neueste Erfahrung gewitzigt, doppelt kritisch verfuhr, kostete ihn eine ganze Woche. Erst am 30. Mai 1889 lief das Schiff vom Stapel:

„Eure Magnifizenz,
Hochzuverehrender Herr Bürgermeister.

Es ist mir von ganzem Herzen Bedürfnis, dem schnellen, kurzen Telegramm einige weitere Worte folgen zu lassen. Gestatten Ew. Magnifizenz gütig, Ihnen auch hierdurch zu sagen, daß meine

Digitized by Google

Mitbürger mich durch die Verleihung des Ehrenbürgerrechtes in ganz ungeahnt schöner Weise geehrt und erfreut haben. Wie den Künstler ein so überaus großes Zeichen der Anerkennung, so beglückt den Menschen das herrliche Gefühl, sich in seiner Vaterstadt so hoch geachtet und geliebt zu wissen. Ein doppelt stolzes Glück, wenn diese Vaterstadt unser schönes, altehrwürdiges Hamburg ist!

Es wäre mir eine befreiende Wohltat, könnte ich einem vertrauten Freunde weiter aussprechen, was alles mir durch Kopf und Herz geht. Ew. Magnifizenz gegenüber wäre dies nicht nur ungehörig, es würde auch unverständlich bleiben. Aber ich empfinde schmerzlich und habe dringend um Nachsicht und Verzeihung zu bitten, daß mir in diesem ganz besonderen Falle die Worte so durchaus nicht zu Gebote stehn, um mir selbst irgend Genüge zu tun, ja, um nur in angemessener Weise das Schickliche und Richtige zu sagen.

Aber Ew. Magnifizenz bedenken freundlich, daß dies schöne Erlebnis gar zu Vieles in mir weckt, daß sich gar zu Vieles herandrängt, das ausgesprochen sein möchte — für einen Brief an Ew. Magnifizenz sind die Gedanken jedenfalls nicht ruhig genug.

Und so ersuche ich Sie, hochverehrter Herr Bürgermeister, diese Zeilen nur als eine vorläufige Äußerung meines Dankgefühles nachsichtig entgegennehmen zu wollen.

Euer Magnifizenz
tief ergebenster
Johannes Brahms."[1])

Bürgermeister Petersen erwiderte den Brief, der für den Wissenden zwischen den Zeilen ein ganzes Buch, und zwar kein Ehrenbuch für die Vaterstadt Hamburg, enthält, mit einer freundlichen Einladung zu dem Musikfeste, das anläßlich der „Hamburgischen Gewerbe- und Industrie-Ausstellung von 1889" im September gefeiert werden sollte.

Brahms antwortet im Juni:

---

[1]) In Julius Spengels Charakterstudie „Johannes Brahms" ungenau und unvollständig mitgeteilt. Spengel hat diesen und den folgenden Brief an Petersen in einen zusammengezogen, und so ist die Korrespondenz überall, auch von Florence May, nachgedruckt worden.

Digitized by Google

„Für die überaus gütige Aufnahme meiner Zeilen bin ich Ew. Magnifizenz zu großem Danke verpflichtet.

Zu erwidern erlaube ich mir, daß ich jetzt hoffen kann, im September nach Hamburg zu kommen. Es ist mir vor allem der angenehmste Gedanke, Ew. Magnifizenz alsdann persönlich meine verehrungsvolle Dankbarkeit aussprechen zu können.

Auf das Programm des Musikfestes aber kommen bei der Gelegenheit durch mich — wenigstens sehr schöne und für uns Deutsche erhebende Worte. Das kostbare Geschenk meines Bürgerbriefes — zum Überfluß noch wertvoller gemacht durch künstlerische Ausstattung — werde ich also vermutlich noch hier empfangen. Auch ich meinerseits mache es mir wertvoller und teurer, indem ich den (noch plattdeutschen) Bürgerbrief meines Vaters dazu lege.[1]) War doch bei dem schönen Erlebnis der Vater mein erster Gedanke, und bleibt der einzige Wunsch, er möchte sich noch dessen erfreut haben. In hoher Verehrung Euer Magnifizenz ergebenster ...“

Zum Glück hat Brahms nicht so bald erfahren, welche Reibungen und Intrigen zwischen Senat und Bürgerschaft stattfanden, ehe Petersen und Bülow, von denen der erste kräftige Anstoß zur Ehrung für Hamburgs großen Sohn ausgegangen war, ihren Willen durchsetzten. Sonst wäre er mit seinen „Fest- und Gedenksprüchen“ zu Hause geblieben und hätte es an der Widmung des Werkes („Seiner Magnifizenz dem Herrn Bürgermeister Dr. Carl Petersen in Hamburg verehrungsvoll zugeeignet“) genug sein lassen. Die Idee war — den handschriftlichen Aufzeichnungen der Bürgermeisterstochter Fräulein Toni Petersen zufolge — gesprächsweise aufgetaucht: „Wir, Papa, Bülow und ich, sprachen davon, wie schlecht große Männer in ihrem Vaterlande behandelt würden, und da kam es ganz von selbst ... Hamburg hatte eine große Schuld an Brahms abzutragen; es war mir immer ein schwerer Kummer, daß die Herren des derzeitigen Philharmonischen Komitees in ihrer Kurzsichtigkeit ihn nicht gewählt hatten. Das Einzige, was uns zu tun übrig blieb, war der Ehrenbürgerbrief ... Papa und ich waren gleich Feuer und Flamme. Und dann begann die Arbeit. Aber es gab eigentlich nichts, was Papa in Hamburg nicht durch-

[1]) Der Text beider Briefe wird im Anhang mitgeteilt.

Digitized by Google

setzen konnte. Er genoß unbegrenzte Liebe und Verehrung. Es gab widerstrebende Elemente in der Bürgerschaft, die nichts von Brahms wußten; der Senat war einstimmig dafür." — Aber auch der Senat wollte, trotz seinem Respekt vor dem Freunde Bismarcks, dem die Hamburger mit dem Zollanschluß an Preußen und Deutschland die großartigen neuen Hafenbauten und ihr herrliches Rathaus verdanken, noch sicherer als sicher gehen und beauftragte seinen Archivar Dr. Otto Beneke, Erkundigungen über die Qualifikation des zum Ehrenbürger Vorgeschlagenen einzuziehen. Im Berichte des Herrn Archivarius vom 29. März 1889 findet sich die denkwürdige Stelle:

„In den neueren und neuesten musikalischen Zeitschriften und in den Spalten verschiedener Konversationslexika ist Brahms anerkannt, nicht nur als ein sehr tüchtiger, sondern als ‚einer der bedeutendsten Komponisten der Gegenwart', wobei es nicht an Stimmen fehlt, welche ihn, obschon er kein Wagnerianer ist, für den ersten Tonkünstler des jetzigen Deutschlands halten, und ihn als einen zweiten Mozart (Beethoven!?) feiern und verehren . . ."

Von der Qual, die der Bürgermeister mit den Stadtverordneten hatte, schreibt Toni Petersen weiter: „Nun galt es die dunkeln Köpfe aufzuklären, die Gegner zu überwinden, zu bekehren, die Lauen zu erwärmen, fortzureißen. Da habe ich tüchtig mit gearbeitet. Ich erinnere mich noch, welche Sorgen mir ein Dr. H. machte, der gedroht hatte, in der Sitzung dagegen zu reden. Er gehörte der äußersten Linken an, war ein exaltierter, verbitterter Charakter und hatte viele Anhänger. Vaters moralischer Einfluß auf die Menschen war aber so groß, daß auch dieser Tiger gebändigt wurde. Ich sehe noch meinen geliebten Vater, mit welcher ritterlichen Liebenswürdigkeit er die Frau des Dr. H. gewann — sie war zum Glück musikalisch und unsere Logennachbarin im Theater. Und dann kam der Sieg. Die Bürgerschaft hatte den Antrag des Senats einstimmig angenommen. Papa und ich saßen in unserm Park in Flottbeck, im Gefühl des errungenen Sieges. Da plötzlich schoß ein leuchtendes Meteor über den Himmel dahin, einen strahlenden Schweif nach sich ziehend. Wir fühlten uns wunderbar berührt, als habe der Himmel uns ein Zeichen seiner Zustimmung geben wollen . . ."

Digitized by Google

Die schlichten Zeilen der Dame, für die Brahms eine eigenhändige Abschrift seines Soloquartetts „An die Heimat“ (op. 64) anfertigte, ergänzen in bescheidener Weise die schönen Ausführungen der Frau Marie v. Bülow, die zu einem weiter unten folgenden, von Brahms an ihren Gatten gerichteten Briefe bemerkt: „Sicher hätte selbst des Vaters Mitfreude nicht tiefer, echter sein können, als die des Freundes Bülow. Sie hat lange nachgewirkt und kann als die letzte große Befriedigung seines Lebens gelten. Steht doch das Ereignis in innigstem Zusammenhang mit all seinem Wirken für Brahms vom Beginn der Meininger Epoche an; es war wie ein stolzes Siegel, das er ihm zuletzt noch aufgedrückt.“ Bülow selbst nennt es in einem von Wiesbaden an Toni Petersen, die „goldherzige Tochter“ des „demantköpfigen Vaters“ gerichteten Beglückwünschungsschreiben eine „Überhebung“, wenn er ihr Dank für ihre Mithilfe stammle, „aber andrerseits nur die Folge einer früheren — recht langjährigen Überhebung: der, meine kleine Person mit einer großen Sache indentifiziert zu haben.“ [1])

Wie Brahms sich bei Hanslick für die hohe Dekoration bedankte, die dieser ihm durch die Fürsprache des liberalen, vornehm denkenden, auch mit Billroth sympathisierenden Unterrichtsministers Dr. von Gautsch zugewendet hatte — nämlich mit der Versicherung, eine hübsche Melodie, die ihm einfiele wäre ihm lieber als ein Leopoldsorden, so erwähnte er auch mit keiner Silbe das Verdienst, das Bülow an der Verleihung seines Ehrenbürgerrechtes sich zurechnen durfte, als er ihm an jenem, oben fixierten 30. Mai von Ischl schrieb:

„Teurer Freund, ich habe der Tage die schönsten Briefe an unsern Bürgermeister geschrieben und heute den elendesten abgeschickt! Du begreifst, daß ich bei dem so ganz unerwarteten und wirklich schönen Erlebnis gar zu leicht vom Hundertsten ins Tausendste komme — was alles den Bürgermeister so gar nichts angeht, daß schließlich die reine Null für ihn übrig bleibt.

Ich hätte mir's nicht träumen lassen — aber ich träume nicht von Auszeichnungen — ich habe es auch als ganz was anderes empfunden, obwohl — die Hauptsache dabei fehlt! Mein guter

[1]) a. a. O. VIII 250 ff.

Digitized by Google

Vater hätte es erleben sollen; an seiner Freude hätte ich mich, und wie gefreut!

Ich werde mir alle Mühe geben, den 6. Juli[1]) nicht zu vergessen, wer hat aber den Kalender so zur Hand oder im Kopf wie Du!

Nun aber (da ich so viele Briefe vergeblich gedichtet habe) laß mich gleich und einfach mit einer Frage kommen, bei der ich nicht genug bitten kann, sie gewiß ganz und gar ungeniert zu bedenken und zu behandeln. Für Dein Musikfest hätte ich nämlich eine ganz passende Nummer, wenn die Umstände und Verhältnisse nicht dagegen sind.

Es sind drei kurze hymnenartige Sprüche für achtstimmigen Chor a cappella, die geradezu für nationale Fest- und Gedenktage gemeint sind, und bei denen recht gern gar ausdrücklich die Tage Leipzig, Sedan und Kaiserkrönung angegeben sein dürften. (Doch besser nicht!)

Das wäre nun in diesem besonderen Fall alles ganz gut — Du hast zu bedenken, was dagegen spricht: der vermutlich sehr ungünstige Saal, die ungünstige Zeit für Chorübungen, das übrige Programm usf. Schwer sind die Stücke nicht sehr, meinetwegen dürften die Bläser mitmachen, am zweiten Tag z. B. wäre der Klang vielleicht eine hübsche Abwechslung — nur wieder das **Aber** d. c.

Inzwischen fällt mir ein, daß ich Dir ja einfach die Chöre mitschicken kann! Es geschieht hiermit, und da ich keine genaue Adresse weiß, so bitte ich um eine Karte, die mir sagt, daß Brief und Rolle angekommen sind!

Ich bitte nochmals, geniere Dich nicht und laß alle ‚Aber' zu Wort kommen!

Voieldieu ist mir noch nicht nachgereist,[2]) für ihn und für Deinen lieben Brief danke ich herzlich. (Eine Art Beruhigung war mir doch Dein freundliches Wort über die Sonate.[3])

Jetzt aber möchte ich spazieren laufen, und da das nicht zum Neroberg sein kann, so bitte ich, Deine Frau und Frau Cäcilia wenigstens schön zu grüßen. Herzlichst Dein J. Brahms."

---

[1]) Der 80. Geburtstag des Hamburger Bürgermeisters. Carl Heinrich Petersen wurde am 6. Juli 1809 geboren.

[2]) Bülow hatte ihm die Partitur der „Dame blanche" zum Geburtstage geschenkt.

[3]) Die Bülow gewidmete Violinsonate op. 108.

Digitized by Google

Dieser Brief ist in mehr als einer Beziehung charakteristisch und von Belang. Nur die besonders liebevolle Anrede „Teurer Freund“ verrät, daß das Herz mehr als sonst in das Schreiben hineinreden möchte, aber fast mit Gewalt zum Schweigen gebracht wird. In der Rangordnung käme Bülow, der Anreger, vor Petersen, dem Täter des Gedankens. Da die Sitte auf dem Vortritt der Magnifizenz bestand, so sorgte wenigstens der Schreiber dafür, daß der in Wiesbaden zur Kur weilende Freund gleichzeitig den (unausgesprochenen) Dank empfängt. Während er aber für das Stadtoberhaupt nichts übrig hat, gibt er Bülow zu verstehen, daß er, der nicht nach Auszeichnungen begehre, „ganz was anderes“, nämlich Rührung und Liebe für den werkeifrigen Freund, bei der ihn beglückenden unerwarteten Nachricht empfunden habe.[1]) Lebte sein alter Vater noch, der außer sich vor Stolz und Wonne über die (spät eingetroffene) Anerkennung des Sohnes geraten sein würde, so bliebe ihm, Brahms, wie er schon am Schlusse des zweiten, an Petersen gerichteten Briefes gesagt haben wollte, nichts

[1]) Als weiteres, noch gewichtigeres Zeugnis seiner innigen Dankbarkeit sind das oder die Geschenke zu betrachten, mit denen er Bülow bald darauf zu dessen sechzigstem Geburtstage, am 8. Januar 1890, erfreute, im Geleite der launigen, liebevollen Zeilen: „Durchaus einverstanden bin ich mit dem geehrten Herrn Vorredner, der Dir jedenfalls soeben das Schönste und Herrlichste gesagt und gewünscht hat! Meinerseits grüßt Dich auch ein, wie mir scheint, sehr schönes neues Beethoven-Bild. Ich muß dazu sagen, daß es nicht die Schuld des wackeren Kupferstechers [Ludwig Michalek] ist, wenn — mein eigenes Bild nicht auch mitkommt!

Heute tut mir fast leid, daß ich ihm gegenüber so eigensinnig wie immer war. — An solchem Tage kommt man gern so persönlich wie möglich! Damit möchte ich denn eine zweite Sendung erklären — die mir nicht ähnlich sieht!

Ich habe zufällig noch die Handschrift meiner F-dur-Symphonie. Indem ich sie Dir schicke, habe ich ungefähr die Empfindung, als ob ich Dir herzlich die Hand reiche. Weiter soll's nichts bedeuten, und nun mache ich dem nächsten Redner Platz.

Höre ihm mit guter Laune zu und denke der Freunde, die Du liebst, sie sind im Geiste gegenwärtig, und Du mußt notwendig den schönsten Chor — erklingen hören! Von ganzem Herzen Dein J. Brahms.“

Dieser Brief kommentiert sich selbst. Oder sollte er für Leute, die Brahms verkennen wollen, doch einer Erklärung bedürfen? — Was liegt an ihnen!

Digitized by Google

mehr zu wünschen übrig. Hätte er das Gedächtnis Bülows, so würde er gewiß nicht vergessen, dem Bürgermeister zum 80. Geburtstage zu gratulieren. (Wie es scheint, hat er es wirklich vergessen.) An Bülows Freundschaftsdienst wird er sich desto besser erinnern. Zeugnis dessen ist, daß er ihm sogleich die „Fest- und Gedenksprüche", auf die er etwas hält, zum Aufputz seiner Konzerte als „eine ganz passende Nummer" anbietet und schickt, so frisch und unerprobt, wie sie aus seiner Werkstatt hervorgegangen sind. Sie würden sich eher für einen Gedenktag ersten Ranges, für eine patriotische Säkularfeier des gesamten deutschen Volkes als für die merkantile Hamburgische Gewerbe- und Industrie-Ausstellung von 1889 eignen. Aber er will sich vor allem dem Festdirigenten, daneben auch seinen Mitbürgern und deren Oberhaupt erkenntlich zeigen. Was fragt er da viel nach der Ungunst der Veranlassung, der Jahreszeit, des Lokals, der ausführenden Kräfte? Er willigt in alles, gestattet sogar, wenn es sein muß, die auf reine Vokalwirkung berechneten a cappella-Chöre mit Harmoniemusik stützen zu lassen!

Es war ein edler Wettstreit zwischen den Freunden entbrannt; denn Bülow hatte Brahms erklärt, dem Bürgermeister für die wundervolle Ausführung der von ihm proprio motu eingefädelten Sache — eine vornehme, von Brahms durchschaute Notlüge des anspruchslos zurücktretenden Bülow, für den die „eingefädelte Sache" eine Herzensangelegenheit war — einen ganz besonderen Dienst leisten zu wollen, und wäre es die Direktion eines solchen Festes in der Ausstellungshalle, was ihm sonst ein horror sei. Soll er so respektlos sein, Brahms dazu einzuladen? hatte er bei ihm angefragt. Er fürchte, daß es „weder schön, noch korrekt zugehen werde". Nun überhob ihn das so selbstverständlich erscheinende liebenswürdige Entgegenkommen des Freundes aller Bedenken, obwohl Brahms so tat, als wolle er ihm neue erregen. Er kannte seinen Bülow besser, als dieser ihn. Am liebsten wäre er gleich auf den Neroberg in Wiesbaden gelaufen. Da dies aber nicht angehe, so ersucht er ihn, Frau Marie und Frau — Cäcilia, d. h. den Hamburger Cäcilienverein und Klengel, der das nötige Sängerpersonal gern beistellen werde, schön zu grüßen.

Digitized by Google

Auch an diesem Musterbeispiele eines Brahmsschen Briefes erkennt man die Feinheiten der „Komposition", die sich nur dem eindringenden Blick liebevollen Verstehens erschließen. Aus dem Inhalt des Briefes wird ersichtlich, daß die „Fest- und Gedenksprüche" weder für Hamburg komponiert worden, noch als Dank für das empfangene Ehrenbürgerrecht zu betrachten sind. Sie waren bereits so gut wie fertig, als Brahms die Auszeichnung erhielt, und die Gelegenheit, sie passend zu verwenden, ergab sich erst hinterher. Gleichwohl sind sie Gelegenheitsmusik von eminenter Bedeutung, in der Art des „Deutschen Requiems" und des „Triumphliedes", mit dem sie sich nicht bloß äußerlich berühren. Wie 1870, das Jahr der deutschen Siege, das „Triumphlied", so hat 1888, das „Dreikaiserjahr", das Jahr der deutschen Trauer, die Gedenksprüche ins Leben gerufen. Beide Werke stehen in Reziprozität, und das zweite folgt dem ersten wie das Agnus dem Sanctus der Messe. Bei seinem Ischler Besuche hatte Wüllner Einblick in die neuen Chorkompositionen erhalten, zu denen noch die gleichzeitig mit den „Sprüchen" 1890 herausgegebenen „Drei Motetten" (op. 110) gehören. Brahms konnte sich keinen gewissenhafteren, zuverlässigeren kritischen Berater wünschen als den ihm treu zugetanen ehemaligen Dirigenten der berühmten obersten Chorsingklasse der Münchener Musikschule, die, ihrer vollkommenen a cappella-Vorträge wegen, eine zweite Sixtinische Kapelle genannt zu werden verdiente. Mit noch reicheren Mitteln beendete Wüllner als Leiter des Kölner Konservatoriums, was er in Dresden fortgesetzt hatte.[1]) Als Revisor der Bachschen Motetten, die Brahms bei ihren Erscheinen in den Bänden der Deutschen Bach-Gesellschaft mit unbändiger Freude begrüßte, wie als Herausgeber der für höhere Schulzwecke veranstalteten „Chorübungen", einer systematischen Sammlung vier- und mehrstimmiger Gesänge, die vorzüglich altitalienische und altdeutsche Chorlieder enthielt, war er auf dem Gebiete, auf dem der Komponist der „Marienlieder" op. 22 und der Motetten op. 29 schon frühe sich umgetan, eine Autorität ersten Ranges geworden. Welche hohe Meinung Brahms von dem Urteil seines rheinischen Freundes hatte, bezeugt die

[1]) III 325.

Digitized by Google

Äußerung des wahrlich nicht zur Schmeichelei Neigenden, er fühle sich auch wie eine Art von Ehrenbürger, seit er wisse, daß eines seiner achtstimmigen Chorstücke in die Fortsetzung des erwähnten Schulwerkes aufgenommen werden sollte.[1]) Bevor Brahms op. 109 und 110 bei Simrock erscheinen ließ, sollten sie in Köln probiert werden. Er sei, wie er Wüllner schreibt, für jedes Notabene dankbar — „auch wenn's nichts nützt!" — Wüllner möge sie „recht freundschaftlich streng" ansehen, er werde übrigens bemerken, daß ihre sommerlichen Ischler Gespräche nicht umsonst gewesen seien. Wie soll er die drei Stücke (op. 110), die er gern zusammen ließe, nennen? Einfach Motetten? Die erste Sammlung denke er bloß „Fest- und Gedenksprüche" zu betiteln — er wollte sie, dem Zuge seines patriotischen Gemütes folgend, anfangs Deutsche Fest- und Gedenksprüche taufen, besann sich aber, schon mit Rücksicht auf den Verleger, anders.

Die Texte zu den „Fest- und Gedenksprüchen" sind in dem Quartheft notiert, das Brahms schon in Pörtschach mit sich führte, das ihn dann auch nach Thun begleitete. Lieder von op. 69 bis 112 stehen darin aufgezeichnet. Am Rande des Blattes, das die „Gestillte Sehnsucht" (op. 91, 1) enthält, wird angemerkt: „Psalm. ‚Unsere Väter hofften auf dich, und da sie hofften, halfst du ihnen aus.' Darunter: „N. B. Lukas XI 21 und 17, V Mose 4 und 7 und 9." Zuletzt: „‚Es geht vorüber, eh' ich's gewahr werde, und verwandelt sich, eh' ich's merke' Hiob 9, 11."

Es ist anzunehmen, daß Brahms in der Bekümmernis und Bedrängnis, die ihn im Sommer 1888 heimsuchte, als sich die Kaisertragödie im Hause Hohenzollern abspielte, wieder zu dem Buche der Bücher flüchtete, von dem er sich, wie wir wissen, seit seiner Jugend niemals trennte. Er suchte Trost und fand seine Fest- und Gedenksprüche. Der Text zu dem anfangs beabsichtigten „Psalm" war ihm so geläufig, daß er seine Nummer (22) nicht beifügte. Er hatte ihn nämlich schon im Jahre 1870 komponiert, als Baritonsolo mit Chor, das zwischen dem zweiten und dritten Teil des „Triumphliedes" eintreten, die Vision „Und ich sahe den Himmel aufgetan" vorbereiten und den Sänger zugleich schadlos

[1]) Zu dieser zweiten Fortsetzung ist es nicht mehr gekommen.

Digitized by Google

halten sollte für das ihm zugemutete kurze und undankbare Solo. Nun mußte ihm das Stück zum Eingang in sein neues Tongebäude dienen, das seiner geängstigten Seele ein Asyl und dem deutschen Volke eine Stätte der Aufrichtung, Erbauung und Ermahnung öffnete. Der dem Buche Hiob entlehnte Trost, der das Ganze abschließen sollte: „Es geht vorüber, eh' ich's gewahr werde" usw. blieb unkomponiert. Auf das gegenwärtige Leiden bezogen, hätte der Vers eine Tendenz in das Werk gebracht, die weder dem Ernste der Situation noch dem Sinne des heiligen Buches entsprochen haben würde. Überdies wäre die Brahmssche Fassung eine allzu eigenmächtige Supposition des Textes gewesen. Denn Hiob schildert die unbestehbare und unangreifbare Gewalt des Allmächtigen mit den Worten: „Siehe, er gehet an mir vorüber, ehe ich's gewahr werde, und wandelt vorbei, eh' ich's merke." „Er" steht geschrieben, nicht „Es". Das Wort sie sollen lassen stahn!

Brahms, ein so schlimmer Ketzer er auch in dogmatischen Dingen war, bat seinen Luther stillschweigend um Pardon und widerstand der Versuchung, das männliche Subjekt des Satzes für seine immerhin profanen Zwecke zu neutralisieren. Hat er sich doch noch vor einer andern, nicht minder bedrohlichen Anklage des geistlichen Gerichts in acht zu nehmen! Eifernde Theologen könnten ihn beschuldigen, das Lukasevangelium zur Brutstätte höllischer Geister, den heiligen Text blasphemisch zu einer Huldigung des Teufels verdreht zu haben. Unter dem „starken Gewappneten", der den Palast bedroht, damit das Seine in Frieden bleibe, wird in der Tat kein Geringerer als Beelzebub, der oberste der Teufel, in der Schrift verstanden. Denn Christus sagt (Lukas 11, 17) als er bei der Heilung des Stummen die Gedanken der Pharisäer und Schriftgelehrten erät, die da behaupteten, er treibe den Teufel durch Beelzebub aus: „Ein jeglich Reich, so es mit ihm selbst uneins wird, das wird wüste; und ein Haus fällt über das andere. Ist denn der Satanas auch mit ihm selbst uneins, wie will sein Reich bestehen?" Und zwei Verse weiter: „Wenn ein starker Gewappneter seinen Palast bewahrt, so bleibt das Seine mit Frieden. Wenn aber ein Stärkerer über ihn kommt und überwindet ihn, so nimmt er ihm seinen Harnisch,

Digitized by Google

darauf er sich verließ, und teilet seinen Raub aus." Brahms eignete sich das anschauliche, äußerst prägnante, wie auf die damaligen Zustände gemachte Gleichnis an, aber er applizierte es auf einen Gegenstand höchster Verehrung. Er dachte: mögen die deutschen Kleinstaatsfanatiker, Sonderbündler und andere Feinde des Reiches Bismarck im schlechten Sinn mit Satan identifizieren, ich tue es im guten; mir ist die schlagende Poesie des Exempels wichtiger als die geschlagene Hierarchie Himmels und der Höllen, und ich überlasse es den Schriftgelehrten und Pharisäern, mich deswegen abzukanzeln.[1])

Wie schade wäre es, wenn er weniger antidogmatisch liberal gedacht, wenn er den gewaltigen Satz unkomponiert gelassen hätte! Dieser dreiteilige Satz ist seiner ganzen Struktur wie seinen Einzelheiten nach, die sich oft wie mit partikularistischem Trotz in das Ganze fügen, eines der größten Meisterstücke. Hier bringt Brahms mit der Verteilung und Wiedervereinigung seiner zweimal vier gesungenen Stimmen Wirkungen hervor, hinter denen die raffiniertesten Effekte des Orchesters zurückbleiben. Musik will nicht als brutaler Schall in die Muscheln des Leibes hineingelöffelt, sondern als beseelter Ton mit den Ohren des Geistes geschlürft werden. Niemand wird sich bei der merkwürdigen Stelle des e-moll-Mittelteiles, wo es von dem in sich selbst uneinigen Reiche heißt: „das wird wüste" des Grauens erwehren können. Plötzlicher Wechsel der Harmonien und Stärkegrade erweist sich, bei genialem Gebrauch, zweckdienlicher als das Aufgebot seltsamer neuer Mittel, und ein orchestrales Erdbeben kann nicht mehr ausrichten als die Fuga stretta, der vierstimmige Kanon in der Engführung, der uns versinnlicht, wie ein Haus über das andere fällt. Und welche Anstrengung scheint es den versprengten Stimmen zu kosten, daß sie sich endlich wieder zusammenfinden![2])

---

[1]) Vgl. Widmanns „Erinnerungen" S. 101.

[2]) Hierher gehört eine denkwürdige Briefstelle aus der Korrespondenz mit Wüllner. Der Freund hatte Brahms ein Tedeum eigener Komposition geschickt, das nicht frei von Anwandlungen moderner Instrumentierungskünsteleien war. Da schrieb er ihm, er sei mit dem größten Interesse und vieler Freude in dem Werke herumspaziert, einstweilen aber noch jedesmal gestolpert, wenn die Harfe oder die Geigendämpfer kamen. „Zeigt sich vielleicht in solchem

Digitized by Google

Die Spannungen der drei Chorstücke, die sich verheißend, warnend und mahnend an den Zuhörer wenden, sind mit elektrischem Fluidum geladen. Aber sie haben sich in dem brausenden Tongewitter des Mittelsatzes gelöst. Wir atmen das kräftige Ozon der gereinigten Atmosphäre, wenn in dem innigen, herzerhebenden Schlußsatz „Wo ist ein so herrlich Volk“ der siebenfarbige Bogen des Friedens über den in Tränen gebadeten Himmel springt.

„Wo ist ein so herrlich Volk, zu dem Götter also nahe sich tun, als der Herr, unser Gott, so oft wir ihn anrufen?“ So waren die Worte, die Mose redete zum ganzen Israel, jenseit dem Jordan in der Wüste, und so ergingen sie wieder an das Volk, das Brahms für das auserwählte seines Stammes hielt. — Sollte dieses herrliche deutsche Volk, das 1813 in der Leipziger Schlacht das Joch des fremden Eroberers abgeschüttelt und 1870 im siegreichen Kriege gegen den alten Erbfeind durch die gemeinsame Not endlich geeinigt worden war, neuerdings wieder durch innere Zwietracht auseinandergesprengt und verstört werden, daß es seinen nur darauf lauernden Widersachern zur Beute falle? „Hüte dich nur und bewahre deine Seele wohl, daß du nicht vergessest der Geschichte, die deine Augen gesehen haben, und daß sie nicht aus deinem Herzen komme alle dein lebelang.“

Der Sänger des Triumphliedes, der Dichter der „Akademischen Fest-Ouvertüre“ und der F-dur-Symphonie hatte ein erworbenes Recht, als der getreue Eckart des über alles geliebten Vaterlandes aufzutreten, um beizeiten den weithin vernehmbaren Ruf seiner zum Repräsentanten-Chor der zerstreuten Gleichgesinnten vervielfachten Stimme zu erheben. Jetzt, da er von den beiden, einst rivalisierenden, nun längst versöhnten großen mächtigsten Kulturstaaten Europas, deren Kraft auf dem Wesen des Deutschtums beruht, von Vaterstadt und Wahlheimat, von Deutschland und Österreich als geistige führende Macht vor aller Welt anerkannt und ausgezeichnet worden war, jetzt durfte auch die Erfüllung des im Finale seiner Eroika herandämmernden Zukunftstraumes,[1]) soweit

Fall, daß wir in Gefahr sind, in zwei Sprachen zu reden?“ — „Aber vielleicht“, setzt er rücksichtsvoll hinzu, „war's nur beim ersten Lesen, und weil ich gar zu aufmerksam den geschmeidigen Chorsatz verfolgte.“

[1]) III 384 ff.

Digitized by Google

es auf ihn ankam, nicht mehr in Zweifel gezogen, in Frage gestellt werden, jetzt war der Augenblick gekommen, das ihm von seinem Gott, seinem Volk und seiner Kunst gegebene Propheten- und Richteramt auszuüben: die erwünschte Gelegenheit hatte die Gestalt Hammonias angenommen und ihm zwischen den Türmen der Vaterstadt mit der Mauerkrone zugewinkt.

Seine heiligen, kindlich reinen, einfältig frommen Gefühle ließen ihn ungehörte Töne anstimmen. Diese Töne klangen so alt und waren doch so neu. Denn sie griffen wie nach einer festen Stütze und unerschütterlichen Basis auf die Form und Weise der alten Doppelchöre zurück und gewannen ihre eigene charakteristische Gestalt, ihre frische, vom Leben der Gegenwart glühende Farbe, nachdem sie durch die Seele des modernen Meisters und seiner Musik hindurch gegangen waren. Wie auf diamantenem Felsen gegründet, stehen die mit wunderbarem Finderglück aus der Bibel zusammengesuchten Kernsprüche da, eine unbezwingliche stählerne Festung und ein Leuchtturm für alle, die auf dem Meere der Zeit mit Wellen und Stürmen kämpfen.

In Deutschland ist der hohe ethische, patriotische und künstlerische Wert des mit Bachscher Gestaltungskraft ausgearbeiteten, mit Palestrinaschem Wohllaut gesättigten Chorwerkes zwar hier und da erkannt, aber nur vorübergehend und bei weitem nicht nach Verdienst und Gebühr geschätzt worden. Seine Zeit wird kommen. Bei einer Feier, die am 18. Januar 1896 vom „Verein für Kunst- und Wissenschaft“ in Hamburg zum Gedächtnis an die Wiederaufrichtung des Deutschen Reiches veranstaltet wurde, erklangen die „Fest- und Gedenksprüche“ zwischen lebenden Bildern, welche den Kaiser Friedrich Rotbart im Kyffhäuser, Luther auf dem Reichstage zu Worms, die Franzosenherrschaft in Hamburg und „Alldeutschland nach Frankreich hinein“ darstellten. Maler Duyffke hatte die Bilder gestellt und den Titel des Programmbuches (Barbarossa-Wilhelm auf dem Throne über den zersprengten Felstrümmern des Berges) gezeichnet. Brahms zeigte mir lächelnd das Programm: Wagners „Kaisermarsch“ und ein Prolog von Arthur Fitger gingen ihm voran.

Bei der ersten Hamburger Aufführung von 1889 sang Klengels Cäcilienverein die Sprüche, die dann erst in einem seiner

Digitized by Google

Vereinskonzerte ihre Macht und Herrlichkeit voll erwiesen. In der Festhalle des Ausstellungsplatzes, welche jede feinere Abstufung des Klangs unmöglich machte, kamen die Chöre trotz starker Besetzung und vortrefflicher Ausführung (durch denselben Verein) nicht zur Wirkung, und weder Brahms, noch Klengel und Bülow hatten besondere Freude von den Ausstellungskonzerten, so großartig sie in Szene gesetzt worden waren, und so glänzend sie äußerlich verliefen. Sie begannen am 9. September 1889 mit Kyrie und Gloria aus Beethovens „Missa solemnis", denen sich die Brahmsschen Chorstücke anschlossen, brachten u. a. Beethovens von Bülow gespieltes Klavierkonzert in Es, Brahms' von Brodsky gespieltes Violinkonzert und hörten am 13. September, der die Alt-Rhapsodie brachte, mit ein paar Straußschen Walzern auf („Volkssänger" und „Phönixschwingen" op. 119 und 125). Bülow hat das Verdienst, den Walzer von Strauß, der auch in seinen durchaus seriösen Hamburger und Berliner Zyklen nicht fehlte, konzertfähig gemacht zu haben.[1])

Am Tage nach dem Schluß des Musikfestes empfing Brahms das Original des Ehrenbürgerbriefes aus den Händen des Bürgermeisters. In Adolf Wohlwills „Bürgermeister Petersen" (herausgegeben in der „Hamburgischen Liebhaber-Bibliothek") steht: „Am 14. September wurde Brahms von Hans von Bülow und Julius Spengel in Petersens Haus geleitet, wo ihn dieser und zwei andere Vertreter des Senats erwarteten. Hier überwies ihm Petersen das von Duyffke künstlerisch ausgestattete Ehrenbürgerrechtsdiplom, das auf einem von demselben Künstler geschaffenen, die Krönung der Tonkunst durch die Hammonia darstellenden Aquarellgemälde ruhte. Die Ansprache Petersens beantwortete Brahms mit herzlichen Worten, in denen er aufs neue seine Dankbarkeit und seine Anhänglichkeit an die Vaterstadt beteuerte."

Das stimmt insofern nicht mit den Tatsachen überein, als Brahms Kassette und Adresse erst später erhielt, und zwar in

[1]) Auch im Auslande kamen die patriotischen Sprüche bald in Aufnahme. Jeder hält sein Volk für das beste, und Ursache, zur Einigkeit zu ermahnen, findet sich überall. In Bern wurden 1891 zur Eröffnungsfeier des Stadtjubiläums die Gedenksprüche gesungen. Brahms, der dazu eingeladen war, konnte nicht abkommen.

Digitized by Google

Wien.[1]) Auch fand die Überreichung des Briefes nicht in Petersens Wohnung, sondern im Stadthause statt. Die Steifheit des feierlichen Aktus wurde dadurch gemildert, daß, wie Frl. Petersen berichtet, auch Angehörige der Familie Petersen und Damen zugegen waren, wie die Frau des ebenfalls anwesenden Syndikus Roeloffs und Frau v. Bülow.

„Wir fuhren dann alle", schreibt die Tochter des Bürgermeisters, „nach Flottbeck, wo in unserm Landhause das Frühstück eingenommen wurde. Auch Professor Julius Spengel und Frau kamen mit. Brahms war in bester Laune. Er ging durch die Zimmer mit uns, blieb vor meinem Schreibtische stehen und betrachtete die Photographie eines idealisierten ‚Napoleon I. auf dem Totenbett'. Das Bild brachte ihn in Harnisch, er schalt es unwahr und konnte sich gar nicht beruhigen, daß ich es auf meinem Tische hatte. Alles Falsche ging ihm gegen den Strich . . . Nach dem Frühstück, bei dem es sehr heiter herging, wanderten wir durch den herrlichen Jenischschen Garten nach dem Elbpark, der, am hohen Elbufer gelegen, schöne Ausblicke auf den Strom bietet. An den schönsten Punkten ließen wir uns nieder, und Brahms erzählte, wie er in seiner Jugend oft hier herausgewandert sei und sich dabei an den berühmten ‚Flottbecker Kringeln' delektiert habe. Später ließ ich an den Bäumen, unter denen wir geruht, Erinnerungstafeln anbringen mit der Inschrift: ‚Brahmsruhe, d. 14. September 1889'. Auf der andern Tafel steht: ‚Bülowhöhe'. Bülowruhe konnte man nicht hinschreiben, denn wer hätte

[1]) Die Umstände dabei waren so komisch, daß sie erwähnt zu werden verdienen. Ich war eines Vormittags zu Brahms gekommen, und wir wollten zusammen in den „Roten Igel" gehen. Wie wir auf die Straße traten, hielt ein Zweispänner vorm Haustor. Aus dem Wagen flog uns ein feierlicher Herr in Zylinder, Frack, Lackstiefeln und weißen Glacés entgegen, der ein in Florpapier eingeschlagenes albumartiges schweres Paket unterm Arme trug. Er wandte sich an uns mit der Frage, ob hier im Hause nicht Herr Dr. Brahms wohne. Brahms, der einen Autographenjäger oder irgendein anderes gemeingefährliches Individuum in ihm vermutete, sagte: „Jawohl, gehen Sie nur hinauf. Im dritten Stock linker Hand." — Der Fremde war eben jener Maler Duyffke, von dem Zierschrift und Bilderschmuck der Adresse herrühren, und der Senat hatte ihn nach Wien gesendet, um das Geschenk persönlich zu überreichen. Das Mißverständnis klärte sich erst im Laufe des Tages auf.

Digitized by Google

Bülow jemals im Zustande der Ruhe gesehen! An jenem Ehrentage seines großen Freundes aber strahlte er vor Glück und Befriedigung."

Wohlwill berichtet,[1]) daß Bismarck nach dem Rücktritt von seinem Kanzlerposten am 3. Juni 1890 beim Bürgermeister des ihm treu ergebenen Hamburg in Flottbeck mit Gemahlin, Söhnen und Schwiegertochter und in Begleitung Lothar Buchers und Dr. Chrysanders zu Gast erschien, bei welcher Gelegenheit er „Brahmsruhe" und „Bülowhöhe" im Elbpark besucht habe. Da auch sein Verweilen dort an einer Eiche als „Bismarckruhe" festgehalten wurde, so hat Brahms noch die Genugtuung erlebt, zugleich mit dem von ihm abgöttisch verehrten Manne in seiner Vaterstadt verewigt worden zu sein. Wäre Petersen nicht vor dem Einzug in das neue Rathaus gestorben, dessen Richtfeier am 7. Mai 1892, an Brahms' neunundfünfzigstem Geburtstage, während der Cholera-Epidemie stattfand, so hätten die beiden größten deutschen Männer des Jahrhunderts wahrscheinlich Gruß und Handschlag getauscht.

Nachdem Brahms die bewußte Kassette in Wien erhalten hatte, bedankte er sich bei Petersen mit folgendem Schreiben:

„Eure Magnifizenz, hochverehrter Herr Bürgermeister, durch Herrn Duyffke bin ich denn endlich in den Besitz meines kostbaren Schatzes gekommen, und es ist mir eine besondere Freude, daß mir dies ein Anlaß sein darf, einige Worte an Sie zu richten.

Seit ich von Hamburg zurück bin, empfinde ich das lebhafteste Verlangen, Ihnen, verehrtester Herr, und zwar Ihnen ganz persönlich, recht von Herzen zu danken.

Durch Ihre Bekanntschaft und durch die unvergeßlichen Stunden in Ihrem Haus sind Bilder in meine Seele gezogen, die nicht erlöschen werden; gute Gedanken an die Heimat werden sie begleiten und verschönen. Schriebe ich Noten statt Worte, so würde ich hier erinnern: molto espressivo, teneramente, con intimissimo sentimento! So müssen Sie schon dem einfachen Wort glauben, das Ihnen gern das Herzlichste sagen möchte.

Gern hätte ich diesem Gefühl hoher Verehrung und großer Dankbarkeit auch dadurch einen Ausdruck verliehen, daß ich mir

[1]) a. a. O. 157.

Digitized by Google

erlaubte, die (beim Hamburger Fest aufgeführten) „Fest- und Gedenksprüche" Ihnen zuzueignen.

Es ist allerdings, dem Umfang nach, ein kleinstes Werk, aber, abgesehen davon, daß ein größeres Werk nicht zugleich größeren Wert hat, sind es hier die Worte und ihre Bedeutung, welche mir überhaupt den Gedanken einer Widmung nahe legen. Hätte ich nicht jetzt den Vorzug, Sie zu kennen, so würde ich etwa an einen Namen wie Bismarck oder Moltke denken — ihn aber wohl verschweigen!

Schließlich, um noch einmal zum fröhlichen Anfang zurückzukehren: es war ein gar liebenswürdiger Gedanke von Ihnen, mir meinen Bürgerbrief durch eine so freundliche und ehrenvolle Gesandtschaft überbringen zu lassen.

Auch Herr Duyffke sollte sich seines Amtes wohl gefreut haben, wenn er mir nur mehr Zeit gelassen hätte.

Aber ihn lockten Pest und Prag gleich den ersten Tag — die Frau daheim aber mit gar zu raschem und gutem Erfolg!

Indes hoffe ich, es hat ihn doch gereizt, die alte Kaiserstadt einmal behaglicher zu genießen.

Ich danke noch für Ihren freundlichen Gruß, der mir den lieben Gast meldete, und darf wohl bitten, mich den Ihrigen gütigst empfehlen zu wollen.

In hoher Achtung und Verehrung Ihr ergebenster

Johs. Brahms."

Mit Frl. Toni wechselte Brahms auch weiterhin Briefe, von denen bei entsprechender Gelegenheit die Rede sein wird. Zum feierlichen Abschluß der denkwürdigen Hamburger Ehrenbürger-Episode, die wie in eine Zeit der Erfüllung und Versöhnung als goldenes monumentum aere perennius in das Leben des an der Schwelle des Greisenalters stehenden Tondichters hereinragt, sei hier noch der schöne Trostbrief mitgeteilt, den Brahms am 20. Dezember 1892, also erst einen Monat nach dem Ableben ihres Vaters, an Toni Petersen richtete:

„Sehr geehrtes Fräulein, es verlangt mich herzlich, Ihnen ein Wort zu sagen und von Ihnen zu hören. Erstens um so mehr (und am liebsten buchstäblich), als der Draht das geschriebene Wort nicht ersetzen kann — dieses aber ebensowenig das gesprochene!

Digitized by Google

Sie werden mein Schweigen nicht mißdeutet haben.

Wenn erlauchteste Männer die Verdienste Ihres herrlichen Vaters priesen und sein Scheiden beklagten, so wußten Sie, daß diese auch für mich und Viele sprachen, die das Gleiche auf das lebhafteste empfanden. Was mir sein Andenken bedeutet und doppelt bedeutet, wenn ich der Heimat gedenke, das brauche ich Ihnen nicht zu sagen.

Nach meiner Art freilich könnte ich weiter schweigen — wenn ich nicht Ihrer so herzlich dächte und so gern früge, wie sich Ihr Leben denn gestaltet!

Ich denke an die lieben, behaglichen Räume, in denen wir, genau ein Jahr vor dem Tode Ihres Vaters einen so köstlichen Abend verlebten, und in denen Sie jetzt einsam zurückblieben. Hoffentlich gönnen Sie ein Wort freundlicher Mitteilung Ihrem sehr und herzlich ergebenen J. Brahms."

Nicht so leicht wie die weite Hamburger Reise fiel Brahms die kurze Fahrt zur Wiener Hofburg, wohin ihm der Stern seines Ordens voranleuchten sollte. Es kostete die größte Mühe, ihn zu bewegen, daß er eine Audienz beim Kaiser von Österreich nachsuchte, um für die ihm erwiesene Auszeichnung seinen Dank abzustatten. Erst auf längeres und wiederholtes Zureden des Prinzen Heinrich Reuß entschloß er sich zu dem unerläßlichen Schritt. Am Tage der Audienz warf er sich schon am frühen Morgen vollständig in Gala, weil er fürchtete, von Besuchern aufgehalten zu werden. Er wollte den Leopoldsorden, den er vorschriftsgemäß anzulegen hatte, einfach ins Knopfloch hängen, um seinen neuen Frack zu schonen. Frau Celestine (seine Hauswirtin) fuhr, da er nicht glauben wollte, daß die Dekoration anders getragen werde, schnell in die Stadt und brachte die schriftliche Weisung eines Sachverständigen bei. Sie nähte ihm dann den Orden so an, wie das Zeremoniell es vorschrieb, mußte es aber so einrichten, daß er gleich wieder abgerissen werden konnte. Anfangs wollte er nichts von Handschuhen hören und meinte, der Kaiser werde ihm nicht auf die Hände sehen. Erst als Frau Truxa ihm zu Gemüte führte, nicht nur mit Rücksicht auf den Kaiser, sondern schon der Personen in der Antichambre wegen müsse er weiße Glacés tragen, suchte er ein paar alte, nicht mehr ganz saubere

Digitized by Google

Konzerthandschuhe aus irgendeiner Tasche hervor und zog den linken an. Auch wollte er absolut zu Fuß in die Hofburg gehen, bequemte sich dann aber, auf die Bemerkung hin, daß er doch nicht mit kotigen Stiefeln ins Empfangszimmer treten dürfe, zu einem „Komfortable" (Wiener Einspänner). Nach der Audienz, über deren Verlauf er sich sehr befriedigt vernehmen ließ, ging er zu einem Diner bei Freunden und lief dann mit hochrotem Gesicht, den Zylinder weit aus der Stirn geschoben, im Stadtpark umher, wo wir ihm begegneten. Er war des Gottes voll, die vom Wind zerzausten Haare hingen ihm wirr um die Schläfe, und er sah einem der flüchtig gezeichneten Beethoven-Bilder ähnlich, von denen man nicht weiß, ob sie Porträts oder Karikaturen vorstellen.

Von Hamburg zurück nach Wien war Brahms, wie wir aus dem vorigen Kapitel wissen, über Baden-Baden gefahren, um älteren und jüngeren Freundschaftspflichten Genüge zu tun. Außer der bereits erwähnten Nachfeier zu Klara Schumanns siebzigstem Geburtstage hatte er dort mit Widmann ein brieflich vereinbartes Rendezvous einzuhalten. Die mit dem Freunde in Lichtenthal verlebten Stunden sollten eine wechselseitige Entschädigung für die lange Trennung sein und, wie Brahms ausdrücklich wünschte, zu einer lieben, alljährlich zu erneuernden Gewohnheit den Grund legen. „Denn im übrigen gehe ich wohl (wieder) nach Ischl, träume von Thun als einem irdischen Paradies und von Ihrem Häuschen — dito" . . .

Spengel wurde für die Mühe, die er sich mit den „Fest- und Gedenksprüchen" gegeben hatte, von Brahms damit belohnt, daß er ihn für die Konzerte seines Cäcilienvereins auf die drei wunderbaren Motetten (op. 110) hinwies, mit denen er als Novität Staat machen konnte. In Brahms' Art lag es nicht, einem noch so befreundeten Musikdirektor seine Werke anzupreisen. Wenn er an Spengel schrieb, er könne ihm seinen Dank nicht besser beweisen, als indem er sage, daß er sofort die gewünschten Motetten vorgenommen, bedacht und an Simrock geschickt habe, um Stimmen stechen zu lassen, wenn er dann noch hinzufügt, er glaube, Spengel und sein Chor werden mehr Vergnügen an allen dreien haben als an den Festsprüchen, so zeigt das, wieviel er von ihnen hielt. Man könnte sie das Höchste nennen, was Brahms in dieser, von

Digitized by Google

kontrapunktischen Schulfuchsern und kantoralen Handwerkern verdorbenen Gattung geistlicher Musik hervorgebracht hat, und sagen, sie bezeichneten den freien, allumschauenden Gipfel des über op. 29 und 74 zurückgelegten Anstieges; aber eine solche Gradmessung involvierte eine Ungerechtigkeit gegen die beiden Meistermotetten op. 74, namentlich gegen das Deminutiv-Oratorium der Hiobsklage „Warum ist das Licht gegeben den Mühseligen?" Nein, auch die Wahrnehmung, daß das spätere Werk die Spuren großer Vorbilder noch sorgfältiger verwischt, ohne die Befruchtung seiner von verschiedenen Seiten zuströmenden Quellen in Abrede zu stellen, auch diese Wahrnehmung darf unser Lob nicht ungerecht machen.

Schon oben haben wir auf die engere Zusammengehörigkeit der Motetten op. 110 aufmerksam gemacht. Brahms selbst äußerte, daß er die drei Stücke gern zusammen ließe.[1]) Obwohl sie, aller Wahrscheinlichkeit nach, weder von Anfang an als Ganzes gedacht, noch bald hintereinander komponiert worden sind, können sie doch in der vorliegenden Fassung als dreiteiliges Werk angesehen werden. Die zweite, ein vierstimmiges Strophenlied im ersten Kirchenton, das mit den Marienliedern op. 22 verwandt ist („Ruf zur Maria!"), brächte dann die begründende Voraussetzung zu dem Bußpsalm („Ich aber bin elend, und mir ist wehe") erst hinzu und offenbarte sich als bewegende Seele des Ganzen. Unter dem groben härenen Hemd des Büßers schlägt ein den irdischen Freuden zugewandtes, der Sinnenlust ergebenes, weiches Herz, das den Anfechtungen der argen Welt nicht widerstehen kann, so gern es möchte. Die arge Welt heißt hier die „arme" und die „falsche". Das zehnteilige Gedicht könnte von einem Griesebart herrühren, der ein ritterlicher Minnesänger des Mittelalters war, so schön gepanzert ist die nach Gottes Frieden seufzende Strophe mit ihrem auf die letzte Not gefaßten Abgesange. Was dem Dichter widerfuhr, hat erst der Komponist zutage gefördert. Mehr die geschmähte und bemitleidete Welt, als die erwünschte Abkehr von ihr hat ihn zu dem gemessenen, aber „con moto" bezeichneten Reigen im Sechsvierteltakte inspiriert, und es ist, als hätte er, den das Alter zur Entsagung verurteilte, nicht übel Lust, noch einmal in den Kreis der Tanzenden ein-

[1]) IV 188.

Digitized by Google

zutreten, wohl wissend, daß die arme falsche Welt bald mit den zierlichen Füßen betrügerischer Schönen über sein entschlummertes Haupt hinwegschleifen wird:

„Ach arme Welt, du trügest mich,
Ja, das bekenn' ich eigentlich,
Und kann dich doch nicht meiden!"

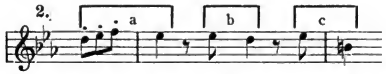
Brahms verlängerte den Schluß jeder Strophe immer um einen nachgeschleppten Takt, wobei er durch Synkopierung die sechs Viertel zu drei tief aufatmenden Halben machte; in der Schlußstrophe aber schob er zwei ganze Takte ein, die er durch Verlängerung der Periode gewann, so daß wir zwei Strophen von neun und eine Schlußstrophe von elf Takten haben — rhythmische Eigenheiten, die im Charakter des Phantasiebildes begründet sind. Sowohl dieses urdeutsche Lied, als der ebenso deutsche letzte Teil des dreigliederigen Werkes rufen abgeklungene Detmolder und Hamburger Zeiten wieder herauf. Der Gedanke, daß aus dem Text des Eberschen Kirchenliedes „Wenn wir in höchsten Nöten sein" eine Choralmotette hätte werden sollen, oder, daß Nr. 3 gar einmal eine Choralphantasie für Orgel war, läßt sich kaum abweisen. Nur der erste Vers des Chorals mit der Melodie:

ist intakt stehen geblieben.

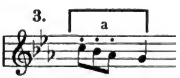
Er wird als cantus firmus benützt, und der Doppelchor gewinnt daraus den Stoff zu einer großartigen Phantasie, welche das Pfeifenwerk der Orgel in Menschenstimmen umwandelt, mit diesen aber so frei und unbekümmert verfährt, als sollte für die Möglichkeit einer achtstimmigen, kanonisch in mehreren Kontrapunkten gearbeiteten Chorimprovisation der Beweis erbracht werden. Jene im Notenbeispiel mitgeteilte Choralmelodie ist nicht die altevangelische, von Bach zweimal bearbeitete, sondern scheint von der Erfindung des Komponisten zu sein. Der moderne, die leitermäßig ansteigende Tonreihe jäh aufhebende Quintensprung, welcher die „höchsten Nöte" zum Schreien malt, möchte dafür bürgen. Das durch mancherlei Diminutionen, Permutationen und Imitationen

Digitized by Google

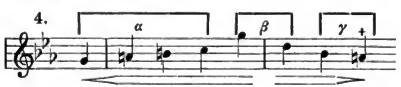
gewonnene thematische Material dient dem gitterartig durchbrochenen Gemäuer des schwanken Tongebäudes doch auch zur Stütze; nur sollen seine geschickt verborgenen Pfeiler, eben die unterdrückten Fortsetzungen jener Choralstrophe, nicht gleich von jedermann bemerkt werden. Der Sopran des ersten Chores führt den Satz schon weiter, während Tenor und Baß des zweiten noch mit der Wiederholung des Cantus beschäftigt sind:



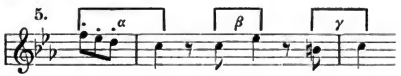
„Und wissen nicht, wo aus und ein", die anderen Stimmen greifen nachahmend ein. Sobald der zweite Chor die Melodie choralmäßig wiederbringen will, eilen Stimmen des ersten mit der Umkehrung des anscheinend aus 1a gewonnenen Motivs (2a) herbei:



Der zweite Chor singt, parallel mit dem Anfang: „Und finden weder Hilf' noch Rat":

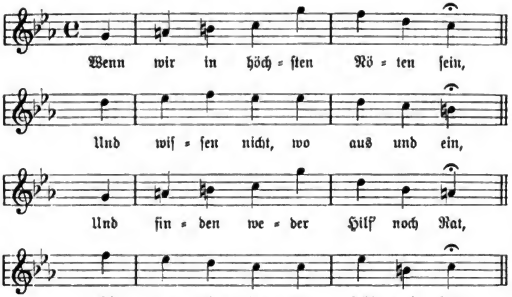


Der Cantus (1), den diesmal Tenor und Baß des ersten Chores kanonisch imitieren, kadenziert nach d-moll (+), worauf der Sopran des zweiten Chores mit anderen Stimmen das vorige Spiel in der Umkehrung wiederholt:



Erkennen wir in 4 den vollständigen dritten Vers des Chorals, so läßt sich die ganze Strophe des (unterdrückten) Chorals rekonstruieren, wie folgt:

Digitized by Google



Ein Spiel, aber gewiß keine Spielerei. Die ausſchwärmenden, einander das Wort vom Munde abfangenden Stimmen der aufgelöſten Choralmelodie, welche die Ratloſigkeit und Hilfsbedürftigkeit des Herzens ſo anſchaulich verſinnbildlichen, gehören zum Angriffsplan des Komponiſten. Als plänkelnde Tirailleure ziehen ſie voraus, die Hauptmacht rückt in geſchloſſenen Reihen nach. Der c-moll-Teil bedeutet, wie das Kolon der letzten Textzeile anzeigt, nur den konditionalen Vorderſatz. Dem affirmativen Nach- und Hauptſatze:

„So iſt das unſer Troſt allein,
Daß wir zuſammen ingemein
Dich rufen an, o treuer Gott,
Um Rettung aus der Angſt und Not“

geziemt das Maſſiv des weſentlich homophonen Chores (in f-moll $^3/_4$ Takt), der die in ihm ruhenden Kontrapunkte für ſich behält. Hervorgegangen aus der Achtelſtakkatofigur von 2a und im Rhythmus an den Reigen der zweiten Motette erinnernd, beſchwört er die Not und Angſt des Sünders herauf, in der zuverſichtlichen Hoffnung auf Rettung. Sinnig fleht der wiederholte Choral um Gnade, und die nach C-dur hinarbeitende Koda des noch einmal repetierten, ſeine polyphonen Keime immer reicher entfaltenden zweiten Teiles kündigt das Ende der Trübſal an.

Die erſte, den eigentlichen Bußpſalm enthaltende Motette „Ich aber bin elend, und mir iſt wehe“ iſt der ſchwerſte und ge-

Digitized by Google

haltvollste Teil der Trilogie. Er dürfte zuletzt, und zwar in Thun oder Ischl komponiert worden und dann den andern beiden, gründlich überarbeiteten Motetten vorangeschickt worden sein. In ihm werden Elemente verschiedener Arten des Kirchenstils als Kontrastmittel gebraucht und, nachdem die beabsichtigte Wirkung erzielt worden ist, miteinander verschmolzen. Die gründliche Kenntnis Bachs, daneben aber auch die Beschäftigung mit Heinrich Schütz, dem genialen Schüler Giovanni Gabrielis und Vermittler deutscher und wälscher Tonkunst, mögen Brahms auf neue Wege geleitet haben. Es verschlug dem Protestanten nichts, wenn ihn ein Seitenpfad einmal in die Katholische Kirche führte, um, den Gläubigen gleich, zu psalmodieren, sich mit benedeitem Wasser zu besprengen und zu bekreuzigen. Wie eine Vision zieht das weirauchduftige, goldig blitzende Bild eines italienischen Kircheninterieurs an uns vorbei, wenn nach den Anrufungen „Herr, Herr, Gott", die auf halben Noten im Intervall der Quart aufwärtsschreiten, die adorierende Gemeinde auf einem Ton in kurzen Achteln ihr „Barmherzig und gnädig" flüstert. Aber für einen so billigen äußerlichen Effekt war Brahms seine Kunst nicht feil, und er schmiedete aus den zerlaufenden Achteln gleich ein festes rhythmisches Motiv: ♪♪♩ ♪♪♩ („Und vergibst Missetat"). Besonders merkwürdig erscheinen die siebzehn Takte des Moll-Introitus in der Mannigfaltigkeit ihrer Stimmführung und der Fülle ihrer Dissonanzen, welche sich so schwer entschließen, in die Dur-Tonart (G) übergehen, mit der sie sich beim Eintritt des „Herr, Herr Gott" gleichsam selbst überraschen.

An die erste Motette mag Brahms vor den andern gedacht haben, als er den Mitgliedern des Hamburger Cäcilienvereins seine Nüsse zum Knacken übergab, mit besonderer Liebe aber sandte er diese an Freund Wüllner und die oberste Chorsingklasse des Kölner Konservatoriums. Wüllner wollte Brahms zum vorjährigen Niederrheinischen Musikfest mit der Bachschen Kantate „Nun ist das Heil und die Kraft" und seiner c-moll-Symphonie, die Brahms hätte dirigieren sollen, nach Köln locken. Brahms aber verschob den Besuch bis zum Frühjahr 1890, um sich außer den drei Motetten auch die „Fest- und Gedenksprüche" anzuhören. Wüllner hatte ihm weder geschmeichelt noch zuviel versprochen, als er ihm

Digitized by Google

am 3. Februar schrieb, die neuen Motetten klängen wunderschön. Der vom Konservatorium in Köln am 13. März „zum Besten des Stipendienfonds“ veranstaltete „Zweite Abend für Chorgesang a cappella“ brachte in strenger Auswahl unbegleitete Chormusik aus alter und neuer Zeit. Auf dem Programm waren vertreten Johann Michael Bach, der Oheim Sebastians, Gregor Aichinger, Tomaso Bai, Joh. Seb. Bach. Hier wurde die historische Reihenfolge mit den drei neuen Motetten unterbrochen; ihnen schlossen sich das von Brahms, G. Hollaender und L. Hegyesi gespielte H-dur-Trio (in der neuen Bearbeitung) und Koeßlers sechsstimmiger Chor „Bitte“ an. Dann folgten noch drei vierstimmige Romanzen von Schumann, und den Schluß machten die „Fest- und Gedenksprüche“, hier ausdrücklich „deutsche“ benannt. Brahms wohnte vom 11. bis 15. März (zum letzten Male!) bei Geheimrat Schnitzler, hielt dort zweimal Probe seines Trios ab und befand sich, da alles nach Wunsch ablief und die von Wüllner erregten Erwartungen von seinen Konservatoristen noch übertroffen wurden, in so guter Laune, daß er am Abend vor seiner Abreise bei Schnitzlers die schönsten Walzer aufspielte: nur die Alten durften stillsitzen und zuhören, die Jugend mußte tanzen.

Zu seiner gehobenen Stimmung sollte ein Besuch aus Westfalen nicht wenig beitragen. Als nämlich das Kölner Konzert in naher Aussicht stand, lud Brahms seinen Jugendfreund Julius Otto Grimm nebst Frau dazu ein, mit den herzlichen Zeilen: „Lieber, alter Freund, am 13. März denke ich in Köln ein Chorkonzert mitzumachen, und es wäre ganz ausnahmsweise schön und lieblich, wenn Du und gar Pine Gur dabei wären. Du hörst allerlei würdige Chormusik, einen Haufen Motetten von mir und ein Stück, das Dich notwendig interessieren muß.

Kennst Du etwa noch ein H-dur-Trio aus unserer Jugendzeit, und wärest Du nicht begierig, es jetzt zu hören, da ich ihm — (keine Perücke aufgesetzt —!) aber die Haare ein wenig gekämmt und geordnet“ ... Und Grimm kam von Münster mit seiner Philippine („Pine Gur“) und erhöhte das Behagen des treuen Freundes mit dem Feste der Erinnerung, das die beiden alten Knaben feierten; in demselben Köln, wo vor sechsunddreißig Jahren zum ersten Male Beethovens Neunte Symphonie, bald

Digitized by Google

nach der Katastrophe im Schumannschen Hause, ihre leiddurchschütterten Herzen erhoben hatte.[1]) Mit den Trio-Klängen, die den ehemaligen Göttinger Musikdirektor 1854 in Hannover begrüßten, hat Brahms Abschied von seinem alten Jugrimm für immer genommen. Die Freunde sahen einander nicht wieder.

Es sei daran erinnert, daß die Kölner Aufführung des neubearbeiteten Jugendwerkes nicht die erste öffentliche war. Schon im Winter hatte Brahms das Trio in Budapest mit Hubay und Popper gespielt, und bald darauf, am 22. Februar mit Rosé und Hummer in Wien. Hier verriet sein Klavierspiel wenig von der Abnahme technischer Meisterschaft, wenn auch ein paar unnötige Entgleisungen und zufällige Fehlgriffe mit unterliefen. Man nahm sie gern in Kauf, angesichts der hinreißenden Poesie seines Vortrages. Wer ihn damals, namentlich in der privatim abgehaltenen Probe,[2]) gehört hat, wird die Verve, die er in dem phantastischen Scherzo entwickelte, und den schwärmerischen Ernst stolzer, unberührt reiner jugendlicher Empfindung, den er im ersten Satze beim Gesange des Hauptthemas entwickelte, nicht mehr vergessen haben. Dem nahezu Sechzigjährigen stand der Ausdruck für den Überschwang der Gefühle noch ebenso zu Gebote wie dem Zwanzigjährigen, und der Knabe hatte sich als Vater des Mannes erwiesen.

Über Wert und Verhältnis der beiden Fassungen von op. 8 ist seinerzeit, bei der Geschichte des Werkes, das Notwendigste gesagt worden.[3]) Hier aber sei noch ein Teil der ausgezeichneten vergleichenden Kritik nachgetragen, welche Robitschecks „Deutsche Kunst- und Musikzeitung" in ihrer Nummer vom 1. März 1890

---

[1]) I 164.

[2]) Zur Generalprobe, die bei einem, seiner Sarkasmen wegen gefürchteten reichen Sonderlinge, Bela Haas, stattfand, lud mich Brahms mit dem launigen Billett ein:

„Samstag 11 Uhr bei Herrn H. können Sie sich höchst behaglich das vernewerte Trio anhören. Es ist mir ein besonderes Vergnügen, sagen zu dürfen, daß auch Damen und sonst minder Gebildeten durchaus der Zutritt gestattet ist, auch für allerlei Unterhaltung durch hübsche Bilder an den Wänden und Bücher in den Schränken gesorgt ist!

Da zudem der Hausherr bekanntlich gute Witze macht, so darf eine Einladung riskieren Ihr herzlich grüßender J. Br."

[3]) I 154f.

Digitized by Google

dem Trio hat angedeihen lassen. Der „E.“ unterzeichnete Verfasser schreibt u. a.: „Im ersten Satz fängt die Umarbeitung dort an, wo mit dem Wechsel zwischen 4/4- und 3/2-Takt die Überleitung zum Seitensatz anhebt. An die Stelle des Seitensatzes von op. 8 ist ein ganz neuer Gedanke getreten; er steht dem Hauptmotiv näher und ist kunst- und ausdrucksvoller. Selbstverständlich ist daher, von dieser Stelle angefangen, das ganze Stück nunmehr ein anderes geworden. Von Fugato- und Nachahmungssätzen ist keine Spur mehr darin. Der neue Satz vermeidet alle Verbreiterungen und Umständlichkeiten und geht gerade auf sein Ziel los, die Themen zum Ausdrucke und zu knapper, gedrungener Entfaltung zu bringen. Der zweite Satz ist bis auf die Schlußpartie unverändert geblieben. Diese selbst ist kürzer geworden und geht den synkopierten Nachahmungen zwischen Geige und Violoncell ganz aus dem Wege. Es ist sehr bezeichnend für die natürliche Entfaltung des Genius Brahms', daß er hier wie an den meisten Stellen des Trios die künstlichen Partien hauptsächlich ausgeschieden hat. Er lehrt uns dadurch, daß die Kunst nicht in der Künstlichkeit zu suchen ist, sondern in der Einfachheit und Faßlichkeit. Im dritten, langsamen Satze fängt die Umarbeitung und neue Gestaltung auch beim Seitenthema an. Mochte das ursprüngliche Seitenthema wegen seiner auffallenden Ähnlichkeit mit Schuberts Lied „Am Meer“ oder wegen anderer Eigenschaften die strengere Prüfung nicht mehr bestanden haben: an seine Stelle ist ein neuer, ganz Brahms angehöriger, breiter melodischer Gedanke in gis-moll getreten, den das Violoncell einführt. Auch das doppio movimento ist weggefallen, und der Satz geht adagio von Anfang bis zu Ende. Trotzdem ist er kürzer geworden. Ganz ähnlich wie dieser und der erste ist auch der letzte Satz umgestaltet worden. Auch hier fängt die Umarbeitung bei der Überleitung zum Seitensatze an und bringt einen neuen, dem Hauptsatze näherstehenden Seitengedanken. Dieser ist eine ungemein frische und kühne Melodie, zunächst vom Klavier vorgetragen, meist in Viertelnoten gehend, denen die Saiteninstrumente durch nachschlagende Achtelnoten die harmonische Fülle geben. Er steht im viertaktigen Rhythmus, nicht wie in op. 8 im dreitaktigen. Selbstverständlich hat er auch kein Stretto am Schluß und keine Mischung des viertaktigen und

Digitized by Google

dreitaktigen Rhythmus wie der Schluß von op. 8. Das sind wieder Zeichen größerer Einfachheit und Natürlichkeit. Im ganzen ist das neue H-dur-Trio ein unvergleichliches Zeugnis für die souveräne Beherrschung der Kunsttechnik, wie sie Brahms eigen ist, für seine künstlerische Offenherzigkeit und Ehrlichkeit, mit der er nicht nur bekennt, sondern uns geraden Weges zeigt, was er in seiner Jugend nicht recht gemacht hat. Er beweist uns, daß der wahre Künstler sein ganzes Leben lang nicht aufhört, zu streben und sich zu vervollkommnen, und ist ein neuer Beleg für das ars longa vita brevis der Alten."

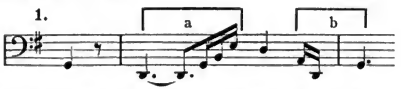
Brahms lobte diese streng sachliche Besprechung gegen einige Freunde, auch gegen Mandyczewski, der sie geschrieben hatte, riet hin und her, wer der Verfasser sein könnte, ohne darauf zu kommen, daß „E." Eusebius bedeutete. Mandyczewski besaß Humor genug, ihm den Spaß nicht zu verderben, und behielt sein Geheimnis für sich.

Ende März bittet sich Brahms von Simrock „noch" eine kleine „bescheidene Mille" aus — seine Tausender flatterten aus dem Berliner Tresor in alle Welt davon, gewöhnlich in fremde leere Taschen. Ausnahmsweise einmal brauchte er das Geld für sich. Er wolle, schreibt er, am ersten April nach Italien abfahren, treffe Widmann in Riva, und sei nicht gern im Weintrinken geniert. Sehnsucht nach künstlerischer Anregung zog ihn fort. Doch die Hoffnung, seiner nächsten, noch immer ungeborenen fünften Symphonie die erwünschte Lebensnahrung zuzuführen, war leider keine gute: aus dem Ersten-Satzmotiv, mit dem ihn die Muse in den April schickte, wollte keine Symphonie mehr werden. Sein Reiseplan verfehlte auch äußerlich das Ziel, weil er wieder nicht nach der so heiß begehrten Trinakria führte. Ach, als Brahms die Insel seiner Seligkeit, wo ihm die e-moll-Symphonie beschert worden war, endlich doch noch einmal, unmittelbar vor seinem sechzigsten Geburtstag, erreichte, war es zu spät! Widmann konnte nur für einen kurzen Städtebummel in der Lombardei zusagen, und so schlenderten sie „mit allem Behagen" bei köstlichem Wetter durch Brescia, Cremona, Piacenza, Parma, Bergamo, Verona und Vicenza. Die reizendste Erinnerung, die Widmann von dieser Reise mitbrachte, ist wohl die Schilderung ihres Cremoneser Aufenthaltes. Als sie an der Kirche San Agostino die Statue eines heiligen

Digitized by Google

Joachim entdeckten, sagte Brahms: „Das gehört sich, daß Joachim in der alten Geigenstadt seine Ehrensäule hat."

Vielleicht ist ihm dort auch bei den vielen schönen Streichinstrumenten jenes zuvor erwähnte Hauptmotiv eingefallen, bei welchem er sich des andern Solisten seines Doppelkonzerts und vieler ihn noch näher angehender Personen und Sachen erinnerte. Er setzte den Anfang, ohne jede nähere Erklärung, wie ein Motto außen auf die Adresse eines Briefes, den er am 4. Juli von Ischl an Mandyczewski richtete:

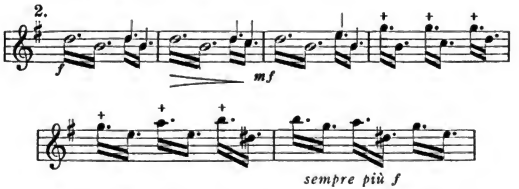


Das Motiv meldete, daß das neue Werk fertig war und nur noch aufgeschrieben zu werden brauchte; aber es sagte nicht, ob es an der Spitze einer Sonate oder einer Symphonie stand. Wohl wäre es für jede von beiden Gattungen geeignet gewesen, und es hätte vielleicht noch besser eine dritte Violoncellsonate eröffnet als das G-dur-Quintett, dem es zugeteilt wurde, am besten aber, im Zusammenhange mit der gewaltig aufbrausenden Art seiner Einführung das Allegro einer Symphonie. Joachim, der Erfahrene, wünschte sich „drei Celliſten in einem", um das Thema bei dem wogenden Forte der andern Instrumente (zwei Violinen und zwei Bratschen) herauszubringen. Überall, wo das Werk zur Aufführung kam, wurde daran herumgeredet und -experimentiert. Kein Cellist, weder die beiden Tonriesen: der Berliner Hausmann und der Wiener Hummer, noch andere konnten dem sempre forte, das sich ihnen in der Unterströmung des Satzes entgegenstemmte, Oberwasser abgewinnen. Bei der ersten Probe, die Brahms in Wien mit dem Rosé-Quartett veranstaltete, gab der in seinem Violoncell gekränkte Hummer seiner stummen Verzweiflung anfangs keinen anderen Ausdruck, als daß er den Meister wie eine treue geprügelte Dogge vorwurfsvoll anblickte. Bachrich aber, der erste Violaspieler, bat, kurz entschlossen als praktischer Musikus, der Komponist möge beim Anfang des Satzes sich mit einem mezzo forte begnügen, zwar brummte Brahms: „So'n Bratschist will immer was Extra's haben", ließ sich aber die Stimmen reichen, schrieb mf hinein und

Digitized by Google

für die erste Bratsche ein all'unisono, damit die Violoncellmelodie in der Tenorlage vom vierten Takt an von der Viola gestützt werde.[1]) Hummer versuchte dann, durch Bachrichs Erfolg ermutigt, gar, den Mitspielern einen noch wirksameren Dämpfer aufzusetzen — ein con sordino wäre ihm gewiß das Liebste gewesen! — drang aber in keiner Weise durch und verlor die Lust an der Sache.

Joachim schrieb einen Monat später, am 11. Dezember von Berlin, sie hätten die Stelle auf verschiedene Weise probiert, seien aber zuletzt zu der ursprünglichen Version zurückgegangen, nur daß sie das forte vom Ende des zweiten Taktes ab etwas mäßigten und dann wieder kreszendierten:



Brahms schien anfangs gewillt, auf den Vorschlag einzugehen, ließ aber in der gedruckten Partitur wie in den Stimmen alles beim alten.[2]) Ihm war es zuerst und zuletzt um ein möglichst getreues Abbild seines schöpferischen Willens zu tun, die Musiker mochten dann sehen, wie sie, ohne allzu arge Entstellung des gegebenen Bildes Licht und Schatten verteilten. Der praktische

[1]) Demselben Künstler, der ihn einmal fragte, ob er mit dem Tempo eines Quartettsatzes zufrieden gewesen wäre, erwiderte Brahms: „Ja, besonders mit dem Ihren."

[2]) Briefwechsel VI (herausgeg. von Andreas Moser) 242. — Unter dem Mißmut des Cellisten, dem im Quintett die Führerrolle zugeteilt ist, litt die Wiener Aufführung und wurde von der Berliner bei weitem übertroffen. Joachim nahm das Stück nach London mit, wo er es dreimal aufführte, und beschloß mit ihm seine öffentliche Arbeit vor der Sommerruhe. Es erregte in der Versammlung des „Allgemeinen Musikvereins" am 2. Juni solche Sensation, daß Joachim, wie er Brahms schreibt, inkonsequent genug war, sich die Lust eines Da capo nach dem Menuettsatz zu gönnen, „da die Leute mit Applaudieren gar nicht aufhören wollten: es spielt sich zu angenehm!" (Moser a. a. O.).

Digitized by Google

Erfolg gab ihm recht. — Klingemanns „Der Frühling naht mit Brausen" könnte zur Überschrift des Allegro non troppo, ma con brio dienen. Diesmal aber ist es kein Ischler Maienkind, das uns lächelnd entgegenkommt, wie sein um acht Jahre älterer sonniger Bruder, mag die Niederschrift der Komposition noch so gewiß in Ischl erfolgt sein. Kein anderes Brahmssches Werk — die erste Reihe der Liebeslieder und der Walzer op. 39 etwa ausgenommen — weist durch die ihm eigentümlichen Lokaltöne deutlicher auf den Boden seiner Entstehung hin, wie das G-dur-Quintett. Charakteristisch für den Komponisten ist es, noch charakteristischer für den Ort seines Aufenthaltes, in welchem deutscher Humor und slawische Melancholie, italienisches Temperament und magyarischer Stolz ihren Ausgleich gefunden haben.

Wie Schuberts unter Tränen lächelndes C-dur-Quintett, dem es freundschaftlich die Hand reicht, deutet das Brahmssche Werk auf den Wiener Prater hin, und wie jenes bleibt es nicht in der reinen Seligkeit der naiven Vergnügungsanstalt befangen. Die ahnungsschaurigen, fremden Töne, die sich dort als unvermutete Boten der Geisterwelt in die Freude des Genusses einschleichen, ohne sie zu trüben, werden auch hier vernommen. Aber was sich dunkel von der hellen Freude ringsum abhebt, ist die Gestalt des bewußten, erfahrenen Mannes selbst. Er erlebt einen neuen Frühling, während er dabei der Stürme des Herbstes gedenkt, er berauscht sich an der Fülle des Lebens, das er entschwinden sieht, und jauchzt der gewissen Vernichtung zu. Diese faustisch-donjuaneske Stimmung, welche im Genuß Ruhe zur Kontemplation findet, den Schmerz zu übertäuben, oder das Nachdenken gar zum Vorgefühl künftiger Freuden umzuwandeln sucht, hat dem Werke Form und Farbe gegeben. Seine uns so hold ansprechenden Tongestalten erscheinen nicht, vom ungewissen Dämmer des duftigen Maimorgens umflossen, sondern treten in scharfen Umrissen wie am hohen Mittag eines klaren Oktobertages hervor: Herbst im Frühling, Brahms im Prater![1])

Die Form, welche die Fülle musikalischer Gedanken in sich aufgenommen, ist knapp zum Zerspringen; aber eben diese ihre

[1]) Vgl. II 10 f.

Digitized by Google

Gedrungenheit gibt ihr soviel Tragkraft, daß sie auch dem mächtigsten Widerstreite der Themen standhält. Diese selbst, und das zu einem sich „höllisch“ ins Zeug legende Violoncellsolo-Tutti an der Spitze, hängen mehr oder weniger bewußt mit Wiener Walzern zusammen. Es ist, als ob Brahms, nachdem er den Aprilscherz seiner Muse durchschaut, das seinem symphonischen Beruf entfremdete Motiv auf den Tanzboden geführt und dort gezwungen hätte, tolle Sprünge zu machen. Seine drei Takte werden zu einer Melodie von fünfmal so vielen gleichen Zeitabschnitten entwickelt — im $^9/_8$ Takt gibt das eine atemversetzende Länge. „Der gebrochene Quartsextakkord“, seufzt Frau von Herzogenberg, „ist doch eigentlich nichts so Wichtiges, Wildes, und welche Mühe machen Sie dem armen Cello!“

Schon einmal hat Brahms sich gestattet, Johann Strauß und Richard Wagner zusammen zu zitieren, und die schönste Romanze zu dieser Rencontre imprévue gesungen (im a-moll-Quartett op. 51).[1]) Nun macht er einen ähnlichen guten „Witz“, verkuppelt irgendeine Walzer-Introduktion mit der Einleitung zum Liebeslied aus der Walküre und schmuggelt, als Konkurrent Bülows, des Revolutionärs im Konzertsaale, die Wiener Tanzmusik in die Camera ein. Schon auf den Wogen der des Quintett beginnenden Sechzehntelsextolen (Notenbeispiel 2) tanzen die Lichter einer ehmals beliebten Polka Mazurka („Frauenherz“ von Josef Strauß). Und dann schwänzeln aus allen Ecken und Winkeln des Allegros Walzermotive und -fragmente wie Eidechslein mit neugierigen Blicken hervor und schlüpfen, sobald man sie fassen will, graziös wieder in ihr Versteck zurück.

Als der Verfasser nach der Probe des Quintetts den Meister fragte, ob das Stück nicht die geheime Überschrift habe: „Brahms im Prater“, erwiderte er vergnügt schmunzelnd „Getroffen!“ und fügte mit schelmischem Augenblinzeln hinzu: „Nicht wahr? Und die vielen hübschen Mädchen drin?“[2]) Die schönste aller, so schön wie nur einer der berühmtesten Straußschen Walzer sein kann, läßt nicht lange auf sich warten. Das Violoncell würde sein fünfzehntaktiges Thema wiederholen, wenn die andern In-

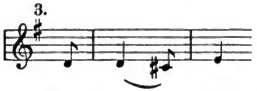
[1]) II 452.

[2]) Briefwechsel II 229.

Digitized by Google

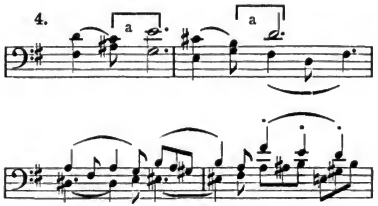
ſtrumente es ihm geſtatteten. Aber ſie eilen zum Dominantſchluß von D hin, und als die erſte Geige ungeduldig fragt, wo „Sie“ denn bleibe:

3.



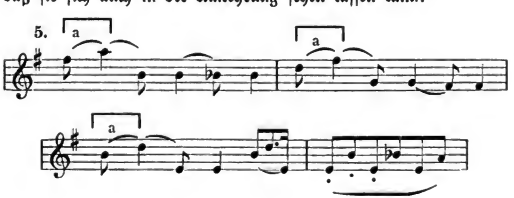
nehmen ſofort beide Bratſchen die Frage auf und beantworten ſie mit ihrem Zwiegeſange. Die reizende Wienerin tritt ein:

4.



Es braucht wohl kaum bemerkt zu werden, daß dieſe Prachtmelodie ſo gut wie die andern auch, originaler Brahms iſt. Und doch klingt ſie ganz wieneriſch. Eine Edelroſe, die auf einen Wildling gepfropft und mit dem koſtbarſten Humus gedüngt wurde, entfaltet ſie unter der Hand des Gärtners ihren von ätheriſchem Öl duftenden Blumenkelch. Die Geigen entreißen die Umſchwärmte den Bratſchen — die Melodie bricht nur ſcheinbar ab: die Wiederholung vermiſcht ſich mit der Weiterführung. Wenn dann die zweite Violine dolce die von Arm zu Arm fliegende Schöne wendet, um zu zeigen, daß ſie ſich auch in der Umkehrung ſehen laſſen kann:

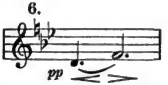
5.



Digitized by Google

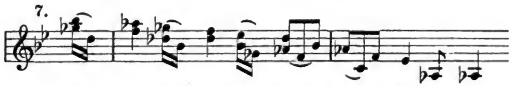
dreht sich alles im Reigen, und der gutgelaunte Anstifter des Vergnügens wider Willen, das Violoncell, akkompagniert gezähmt in zierlichen Pizzikatobässen. Wer es hört, wird sagen: „Verweile doch, du bist so schön!“ und er wird es nicht vergebens sagen. Der erste Teil verlangt die Repetition, die der Komponist gewährt. Ein Motiv der Bratsche:

6.



(abgeleitet von 4 und 5a) leitet, leise an- und abschwellend, nach B-dur, in entlegenere Partien der „Wiesen-, Wald- und Wasserfreude“, die von Freunden der Einsamkeit, Liebenden, Philosophen und Melancholikern aufgesucht werden. Die friedliche Harmonie des ersten Teiles wird in Abrede gestellt, die unterdrückte Symphonie meldet sich vorwurfsvoll zum Wort, und die ersten Takte ihres Hauptmotivs (1a) geraten in leidenschaftlichen Disput mit andern thematischen Bestandteilen der Durchführung. Es kommt zu einer äußerst heftigen Szene, in welcher die zackigen Sechzehntelfiguren der fünf Instrumente wie Blitze durcheinander fahren. Auf dem Höhepunkt des Streites möchte das immer persönlicher werdende Violoncell sich mit seinem Motiv trotzig in irgend einer fernen Tonart festsetzen. Da erklingt dolce, zuerst wie von weitem, das von den Geigen angestimmte Walzerthema:

7.



Man braucht nur den $^9/_8$ auf den $^3/_4$ Takt zu reduzieren, und man könnte glauben, ein Stück des Walzers „Wein, Weib und Gesang“ von Johann Strauß vor sich zu haben. So überraschend das Thema eintritt, von so langer Hand her ist es vorbereitet, als Folge von 1b. Ein dramatischer Moment: „O Freunde, nicht diese Töne!“ Über Des und As moduliert der Satz nach H und geht plötzlich nach g- und d-moll. Geheimnisvolle, das Finale des Schubertschen C-dur-Quintetts streifende zart harmonisierte Geigenfiguren:

Digitized by Google

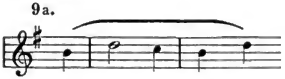
ſchweben geiſterhaft, wie Windeshauch und Wolkenſchatten vorüber. Ein Orcheſter ſcheint von ihnen belebt zu werden. Aber die Stimmen der fünf Inſtrumente beſinnen ſich ſchnell ihrer nächſten Aufgabe, und ein Fortiſſimo-Kommandoruf der Violine ſchafft den Anfang des Satzes in der Grundtonart wieder herbei. Jetzt nimmt die erſte Violine ſchon nach dem erſten Takt dem Violoncell das Hauptthema weg und führt es in die höchſte Lage hinauf, wo es den Sturm der Tonwellen ruhig überglänzt. Das Seitenthema erſcheint, von der Dominant gehalten, in G, und die Stretta der Koda ſtrömt, von zufließenden Mittelſtimmen genährt, immer voller und reicher der Schlußmündung zu — einer der herrlichſten Kammermuſikſätze iſt vollendet. Er kommt dem Zuhörer nicht ſo offen entgegen und iſt nicht ſo leicht zu durchſchauen wie die übrigen Sätze.

Adagio und Scherzo geben keine andern Rätſel zu löſen auf als das holde Geheimnis ihres Daſeins. Der in tiefſte Schwermut getauchte langſame d-moll-Satz ſchließt zwar in Dur, und läßt auch ſonſt heitere Reflexe in ſeine düſteren Schatten hineinſpielen; aber die Nacht will nicht mehr von der Seele des Trauernden weichen, der Glanz der Erinnerungen erbleicht, und ſein Erlöſchen macht das Dunkel noch ſchwärzer, die Einſamkeit noch ſchmerzlicher fühlbar. Der Form nach eine Reihe von Variationen, die das liedartige Thema dreimal frei verändern und mit einer vierten Variation als Koda abſchließen, häuft das Adagio in ſeinem Inhalt eine Fülle feinen pſychologiſchen Materials; jeder Takt erhält ſein eigenes Gewicht, trägt ſeine beſondere Färbung. Auch hier iſt Brahms im Prater, und zwar an einer jener entlegenen romantiſchen Partien. „Armes Seelchen, du verirrtes Kind", möchte man zu der Elfe des Moll-Ländlers ſagen, die im Mondſchein des dritten Satzes mit ihrem eigenen Schatten tanzt. Aber die Kleine iſt ſo ganz mit ſich beſchäftigt und ſo in ſich vergnügt, daß ſie keines mitleidigen Zuſpruches bedarf, auch des vorwitzigen Spähers nicht achtet, der ſie belauſcht. Keine perſönliche Stimmung ſtört den Zauber des vollkommen objektiven

Digitized by Google

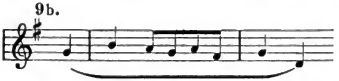
Bildes; der Maler steht weder vor noch hinter der Staffelei. Und wie lieblich, wenn sich (im Trio) das ernste blasse Gesicht des dem Zwischenreiche entlaufenen Wesens mit warmem Blute färbt und menschlich belebt! Der kindlich naive, trotz der kunstreichen Stimmführung so volkstümliche Dur-Walzer erklärt seine engere Zugehörigkeit durch das Motiv:

9a.



Es fällt mit der darunter fortlaufenden figurierten Melodie:

9b.



zusammen. Die Terz, mit der es anhebt, spielt schon im zweiten Teile des vorangehenden Hauptsatzes ihre markante Rolle; sie wird in der Koda samt ihrem Gegenmotiv umgekehrt:

10.

Wie im Leben, so schließt auch bei Brahms der idealisierte Pratertag in der „Csarda". In jenem auf einer kleinen Anhöhe hinter Bäumen hervorschauenden ungarischen Dorfwirtshause, das, gleich der nahen Rotunde, von der 1873er Ausstellung dort zurückgeblieben ist, kehrte er seit nahezu dreißig Jahren ein, und die Zigeunerkapelle muß auch diesmal für den Kehraus sorgen. Brahms lehrt die braunen Pußtasöhne nach gewohnter Art Mores, und erst, nachdem er ihnen den Meister gezeigt und mit thematischer Kunst, die sich bis zu einem Fugato versteigt, zugleich dem Finale des Kammermusikwerkes den schuldigen Tribut entrichtet hat, erlaubt er sich und ihnen besondere Freiheiten. Nur Aufführungen des Quintetts, bei welchen die Spieler über das gewöhnliche schul-

Digitized by Google

mäßige Ensemble hinauskommen, sind imstande, den rechten Begriff von der genialen Zügellosigkeit dieses wohlgeordneten Durcheinanders zu geben. Sowie die Gefahr bedenklich naherückt, die Zigeuner könnten die Oberhand gewinnen und ihren Primarius mit sich fortreißen, ist auch mit dem realen Csardas das Ende da: von dem ausgelassenen Tanze wird die animierte Koda beigestellt.

Mit dem Quintett glaubte Brahms seine Produktion überhaupt abgeschlossen zu haben. Noch, als er sich bei Hanslick für den Leopoldsorden bedankte, hatte er auf eine der beiden Symphonien gehofft, die ihm seit 1888 durch den Sinn gingen, indem er schrieb, seine damalige Depesche an den Bürgermeister von Hamburg berichtigend: „Mir ist der liebe Gott gar nicht eingefallen, ich dachte nur beiläufig an die sogenannten Götter, und daß, wenn mir eine hübsche Melodie einfällt, mir das lieber ist als ein Leopoldorden, und wenn sie gar eine Symphonie gelingen ließen, dies mir doch noch lieber ist als alle Ehrenbürgerrechte." Nach Berlin war dann das Gerücht von einer fünften Brahmsschen Symphonie gedrungen, und Hermann Wolff hatte sich an Bülow gewendet, er möge Brahms bestimmen, die Premiere den Berliner Philharmonikern zuzuwenden. Demgegenüber versicherte Brahms seinen Freunden, daß er überhaupt nichts mehr komponieren wolle. Später, als er doch wieder zur Feder griff, seine symphonischen Skizzen aber zum Teil schon anderweitig verwendet hatte, sagte er zu Koeßler, mit den beiden Paaren ernster und heiterer Symphonien glaube er genug getan zu haben. Jedenfalls habe er sich in ihnen nach verschiedenen Richtungen hin ausgesprochen. Mehr als vier Symphonien seien, seiner Überzeugung nach, für den modernen Musiker, der ihnen einen bestimmten Inhalt gebe, nicht wohl möglich, er müßte sich denn wiederholen, und das wolle er nicht.

Digitized by Google

V.

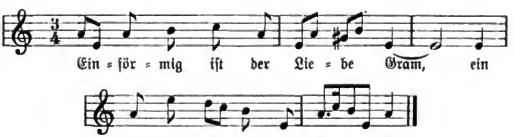
„Viel zerrissenes Notenpapier," schreibt Brahms am 12. Oktober 1890 an Simrock, „habe ich zum Abschied von Ischl in die Traun geworfen."

Weise bestellte er sein Haus und sorgte dafür, daß nichts Unfertiges in seinem Nachlasse zurückbleibe. So vernichtete er, was er für wertlos hielt, und konservierte das Brauchbare, um es für den Druck herzurichten. Weit davon entfernt, Jugendsünden zu Alterstugenden machen zu wollen, sah er die sorgfältige Fertigstellung liegengelassener Studien, Skizzen und Konzepte für die einzig ihm noch erlaubte nachschöpferische Produktion an. Hätte er das Bedürfnis gefühlt, sich vor sich selbst zu rechtfertigen, so konnte er, der Wahrheit entsprechend, sagen, daß er nur früher Versäumtes nachhole, wenn er die Zeit, die er für die Ausarbeitung neuer Pläne nicht mehr brauche, mit dem Zurückgreifen auf alte konsumiere. Seiner voreiligen Resignation haben wir, neben einigen von den letzten Klavierstücken, die 13 Kanons op. 113, die „51 Übungen für das Pianoforte", die 49 deutschen Volkslieder mit Klavierbegleitung und das œuvre posthume der 11 Choralvorspiele für die Orgel zu verdanken.

Schon ihre Stückzahlen deuten an, daß diese Publikationen, von denen die Kanons allein außerdem noch eine Opuszahl tragen, von Sammlungen herrühren, die Brahms in der Jugend angelegt und, mit Unterbrechungen, bis ins Alter fortgeführt hat. Wir brauchen nur an die kontrapunktische Korrespondenz mit Joachim und die kanonischen Ausflüge mit Levi, an den Hamburger Frauenchor und die Düsseldorfer Orgelbank zu denken, um die halbverwehten Spuren jener Kompositionen aufzudecken und bis zum ersten Ausgang zurück zu verfolgen. Sechs von den dreizehn Kanons, und zwar die Nummern 1, 2, 8, 10, 11, 12:

Digitized by Google

„Göttlicher Morpheus“, „Grausam erweiset sich Amor“, „Ein' Gems auf dem Stein“, „Leise Töne der Brust“, „Ich weiß nicht, was im Hain“, „Wenn Kummer hätte zu töten Macht“ sind den Stimmheften des Hamburger Frauenchors entlehnt. Nr. 12 trägt in einem der Hefte das Datum 7. Mai 1863. Seinen dreißigsten Geburtstag feierte Brahms in Hamburg, und Hübbe erzählt von einer unverhofften Begegnung, die Brahms mit „seinem Mädchenquartett“ — den Schwestern Völckers, Frl. Reuter und Frl. Garbe — im Baurschen Park zu Blankenese hatte.[1]) Wie, wenn der gesamte Frauenchor sich doch noch ein paarmal um seinen früheren Dirigenten versammelt und einige neue Kanons probiert hätte? Darunter auch solche, die nicht in die Stimmhefte übergegangen sind. Den Kanon „Zu Rauch muß werden der Schmelz der Erden und des Himmels Azur auch“ hat Levi ein Jahr später nebst anderen seiner Art, die 1890 noch nicht gedruckt waren, von Brahms in Baden-Baden erhalten.[2]) Nr. 9 und 13: „Ans Auge des Liebsten“ und „Einförmig ist der Liebe Gram“, die beide ebenfalls auf Rückertsche Texte gesetzt worden sind, der von Brahms selbst als „sechsstimmig“ bezeichnete Doppelkanon Nr. 13, seltsam genug, mit Benutzung der Melodie des Leiermanns aus Schuberts „Winterreise“:



Brahms hat Rückerts Gedichte in verschiedenen Abschnitten seines Lebens immer wieder zur Hand genommen. 1888 beschäftigten ihn die Vers-, Wort- und Reimspiele der Makamen des Hariri von neuem. „Zu Rauch muß werden“ und „Einförmig ist der Liebe Gram“ stehen in dem ersten Quartbändchen seiner Liedertexte nicht

[1]) Walter Hübbe „Brahms in Hamburg“ S. 67 und 46 f. — II 62 f.
[2]) II 148 f.

Digitized by Google

weit hinter den „Nachtwachen“. Auch das bereits komponierte und in die Hamburger Hefte übergegangene Ritornell „Ich weiß nicht, was im Hain die Taube girret“ (op. 113 Nr. 11) kommt dort vor, so daß Brahms 1888 in Thun vergessen hatte, was ihn zwanzig Jahre früher in Lichtental beschäftigte. Da die Melodien zu Nr. 3, 4 und 5 sich schon in den 1858 herausgegebenen „Volks-Kinderliedern“ mit denselben Texten vorfinden, (als Nr. 2, 11 und 5), so blieben als nicht nachgewiesen nur Nr. 6 und 7 übrig, die ebenfalls der Düsseldorfer Frühzeit angehören dürften, und Nr. 9 und 13 wären die beiden einzigen, die nach 1888, möglicherweise in Ischl, neu hinzukamen. Aber auch das Jahr 1877 mit Pörtschach und Wüllner käme in Frage. Von dort aus schickte Brahms dem Freunde „ein paar dumme Witze“ (Kanons), mit der Verheißung, er werde ihm von Wien aus besseres der Art senden.

Brahms liebte den Kanon, wie er die Fuge liebte, und wurde von den beiden schwierigsten Formen des Tonsatzes wiedergeliebt, weil er sie immer wieder umwarb, auch nachdem er sich längst in ihrem Besitz wußte — wir erinnern nur an seine Variationen über ein Schumannsches Thema op. 9 vom Jahre 1859, in denen nicht weniger als sieben verschiedene Arten kanonischer Verarbeitungen enthalten sind. An sich bedeuteten ihm diese Künste nicht mehr als das Mittel, zum freiesten und gewandtesten Gebrauch des polyphonen Stils zu gelangen, welcher der einzige ist, der unabhängig vom Wechsel der Moden, den Werken der Tonkunst unerschöpflichen Reiz verleiht und dauerndes Interesse sichert, vorausgesetzt, daß ein musikalisches Genie, kein ängstlicher Pedant, sich ihrer bedient. Bei seinen Fugen und Kanons fragte er: „Ist es, die Kunst darin ungerechnet, gute Musik? Macht das Künstliche es schöner und wertvoller?“[1])

[1]) Vgl. die Ausführungen am Beginn des siebenten Kapitels vom ersten Bande! — Wie eingehend sich Brahms mit dem Studium des Kanons beschäftigte, ist aus seinem handschriftlichen Nachlasse zu ersehen. Er hatte sich Schulbeispiele von Moritz Hauptmann notiert und eine Unmenge Kanons von W. Birch, Seb. und Friedemann Bach, Caldara, Haydn, Mozart, Cherubini und Beethoven in Partitur geschrieben.

Digitized by Google

Den ersten Anstoß, die Kanons zu sichten und zu ordnen, erhielt Brahms möglicherweise von Stockhausen. Dieser gab 1881 seine Gesangsschule heraus, in der er eine Anzahl von Musterkanons aufnehmen wollte, darunter auch solche von Brahms. Zwar erklärte ihm der Freund schon im August 1881, aus seinem Vorrat ein ganzes Dutzend bereit zu haben, fand dann aber so vielerlei zu bedenken und besorgen, daß er nicht zum Entschlusse kommen konnte. Zehn Jahre später, am 2. Oktober 1891, begleitete Brahms die Manuskripte von op. 112 und 113, die er an Dr. Abraham (C. F. Peters) sandte, mit folgenden, seine Zwecke und Absichten deutlich darlegenden Zeilen:

„Hier kommen also op. 112 und 113 zu Ihnen und fragen, ob sie bleiben und sich häuslich niederlassen sollen.

Ihr öfteres freundliches Drängen nach derlei Besuch braucht Sie selbstverständlich nicht abzuhalten, sich gerade diese Gäste zu beschauen und ihren Einlaß zu bedenken.

113 ist ein Opus, für das ich besondere Liebhaberei und besondere Wünsche habe: ‚13. Kanons für Frauenstimmen'.

Zunächst bemerke ich, daß dies nicht die schwierigen Kanons sind, die bei Gelegenheit der Stockhausenschen Gesangsschule in Frage kamen, sondern unschuldige, kleine, verliebte Verse, die leicht und gern von hübschen Mädchen gesungen werden sollten.

Ich möchte glauben, daß (namentlich das häusliche) Quartettsingen durch meine Arbeiten der Art nicht wenig wieder in Aufnahme gekommen ist. Das Gleiche möchte ich vom Kanonsingen wünschen und denke sehr daran, daß Sie ähnliche Sammlungen älterer Meister meinem kleinen Heft folgen lassen sollten.

Wenn Sie nur einiges Zutrauen zu mir haben, so möchte ich, Sie machten es durch billigen Preis möglich, daß die Sängerinnen auch die Partitur als Stimmen benutzen können.

Die Art, wie ich die Partitur eingerichtet habe, ist (soviel ich weiß) neu, und bilde ich mir auf den Einfall mehr ein als auf die Kanons. Ein paar Worte müssen die Benutzung erklären, dazu kann ich wohl die erste (linke) Seite benutzen?. . ."

Die Gebrauchsanweisung der Partitur, die zugleich Singvorlage ist, ohne daß die Stimmen alle ausgedruckt zu werden brauchten, findet sich auf der dritten Seite des Notenheftes. Die

Digitized by Google

für Stockhausen ausgewählten „schwierigen" Kanons, über deren Verbleib nichts weiter verlautet, waren ebenfalls so notiert, daß sie gleich aus der Partitur gesungen werden konnten. Vom Eintritt der letzten Stimme an ist die Partitur in Nr. 1, 2, 3, 5, 7, 8, 9, 12, 13 mit Doppelstrichen und Wiederholungszeichen versehen. „Jede Stimme singt zunächst bis an das Ende ihres Systems, dann das durch Doppelstriche Eingeschlossene Zeile für Zeile fort und fängt, wenn sie zum :‖ gekommen ist, beim ‖: wieder an." In der Tat scheinbar eine außerordentlich einfache, ebenso sinnreiche wie praktische Einrichtung, über deren Zweckmäßigkeit die Meinungen der Gelehrten geteilt sind. Gewiß lernt der singende Dilettant durch eigene Anschauung die Arten und Abarten der „fuga canonica" kennen, die in den üblichen Stimmbüchern den Augen des Laien entrückt wird, wie das Allerheiligste. Wohl rühmte sich Brahms, Mandyczewski gegenüber, ein zweites Ei des Columbus auf die Spitze gestellt zu haben. Aber gerade Mandyczewski, der den v. Hornbostelschen Damenchor zur Virtuosität im Kanonsingen ausgebildet und wohl auch damit die unmittelbare Veranlassung zur Auswahl und Publikation des op. 113 gegeben hatte, bevorzugt die herkömmliche, altbewährte Einrichtung von Partituren und Stimmen. Als Brahms zum ersten Male in die Probe kam, um sich die Gesänge bei Frau von Hornbostel anzuhören, begrüßte ihn sein fünfter Kanon mit dem für die Gelegenheit abgeänderten Text: „Wille wille, will, der Brahms ist kommen, wille wille will, was bracht' er dann? Wille wille will, viel schöne Kanons, wille wille will, die wir zu singen han".

In Nr. 6 („Solange Schönheit wird bestehn") haben wir einen Canon per motum contrarium in der Unterterz, in Nr. 8 einen Kanon in der Quint, in Nr. 9 einen Doppelkanon in der Quint und Oktave vor uns; die sechs Stimmen im Kanon mit der Melodie des Schubertschen Leiermanns werden von vier Sopranen und zwei Alten ausgeführt, welche die in Quinten und Sexten begleitende harmonische Unterlage bilden.

Erstaunlich ist bei allen dreizehn, sich in so enger Form bewegenden Stücken die Selbständigkeit ihrer ausdrucksvollen Melodie, welche der Poesie des Textes gerecht wird. Die Melodien sind empfindlich, bis in ihre Gelenke hinein, und verzichten auf

Digitized by Google

chorische Wirkung. „Kanonsingen", sagt Brahms in einem späteren, denselben Gegenstand berührenden Schreiben an Dr. Abraham, „ist vor allem auch eine gesellschaftliche Unterhaltung und muß improvisiert werden können. Von großen Chören ganz eigentlich geübt zu werden, dazu sind sie nicht geeignet."

Für den März 1891 war Brahms von den Meininger Herrschaften zu einer Reihe von Lustbarkeiten eingeladen worden, und folgte der Einladung um so lieber, als er, wenn auch indirekt, das Seinige zu der beabsichtigten Kurzweil vorbereitend beigetragen hatte. Die Zeit war gekommen, wo der deutsche Imperialist an dem schweizer Republikaner lustige Revanche nehmen, Böses, aber nicht Bösgemeintes, mit Gutem vergelten und sich am Glück und der Verlegenheit des Freundes weiden konnte. Widmanns „Önone", die Brahms im Herbst 1888 der Freifrau von Heldburg als Reiselektüre verehrt hatte,[1]) sollte, vom Banne des gedruckten Wortes erlöst, über die Bretter der herzoglichen Residenzbühne schreiten. Brahms war gerade in Budapest, um am 19. Januar 1891 sein erneuertes H-dur-Trio bei Hubay zu spielen, als er die Botschaft empfing. Er schrieb auf einem Briefbogen, der oben die Aussicht von seinem Hotel („Hungaria") auf die königliche Burg in Ofen zeigt:

„Hochverehrte Frau Baronin.

Ihr sehr geehrtes und noch viel lieberes Schreiben kam gerade, da ich in den Wagen steigen mußte, um hierher zu fahren. Obige wundervolle Aussicht zu großer Zerstreuung vor Augen, sage ich ein Wort des Dankes. Es wird wohl alles kommen, wie Sie es freundlich wünschen.

Ich Unwürdiger werde ein griechisch Trauerspiel deklamieren hören, und Ihr jüngster Schiller wird alle Republik vergessen und es sich im Fürstenschlosse, wie wohl! sein lassen. Ich freue mich — vor allem einmal wieder dort zu sein, dann aber Zeuge zu sein, wie Sie sich der Bekanntschaft dieses ganz einzig liebenswürdigen und vortrefflichen Mannes freuen werden. Er ist eigentlich fast ganz Zeitungsschreiber geworden, aber wenn Sie ihn als solchen, wie ich, eingehender kennten, Sie würden ihn

[1]) S. 159.

Digitized by Google

nicht bloß für den liebenswertesten seiner Gilde halten, Sie würden auch höchste Achtung und Sympathie für solche Art Tätigkeit empfinden.

Von mir muß ich noch beifügen, daß ich Konzerte überhaupt niemals wünsche, daß ich mich aber ganz innig freue auf jede Morgenstunde, in der wir unter der Säulenhalle des Pompejus[1]) oder in dem Zimmer der Prinzessin Maria Musik machen dürfen. . . ."

Das ganze gute, treue, warme Herz des Meisters liegt in den Zeilen. Wie ein Kind freute er sich auf den lieben Zeitungsschreiber, der den oft mißbrauchten und noch öfter mißachteten Beruf zu hohen Ehren brachte, und noch nebenbei ein feiner Dichter war. Auch Wendt sollte sich mitfreuen. Triumphierend meldet ihm Brahms: „Freund Widmann legt nächstens für einige Zeit den Republikaner ab und geht als ‚Gast des Herzogs' nach Meiningen, wo am 15. März seine Tragödie ‚Önone' aufgeführt wird. Er wohnt also im Schloß und geht scharwenzelnd mit Hofdamen im Hofgarten spazieren! Ich soll dabei sein — da mag er sich vor schlechten Witzen hüten!"

Der Gast des Herzogs wurde „standesgemäß" mit großem Zeremoniell empfangen. Ein Hofmarschall hieß ihn auf dem Bahnhof im Namen Sr. Hoheit willkommen, eine Hofequipage brachte ihn zum Schlosse, und durch ein Spalier von betreßten Dienern sah er sich dem Herrn des Hauses und Landes zugeführt. Widmann kam, ebenso klug wie freimütig, der übeln Nachrede zuvor und brach den „schlechten Witzen" die Spitze ab, indem er sich selbst nicht schonte und sein höfisches Leben im Feuilleton des „Bund" epilogisierte, wobei die sich um die Kunst ihres Landes wenig bekümmernde Bundesregierung ihr gehöriges Teil wegbekam. Dem Herzog erwies der gewandte Schriftsteller die größte Artigkeit mit der Antithese: „Es kann eben nicht jeder Bundesrat in Kunstsachen ein Herzog von Meiningen sein, aber allerdings könnte der durch und durch freisinnige Herzog von Meiningen sehr wohl

[1]) Eine Theaterdekoration aus „Cäsar", die das antike Forum mit der Statue des Pompejus vorstellte und bei Konzerten als rückwärtige Schallwand diente.

Digitized by Google

ein schweizerischer Bundesrat sein." Von sich aber bekannte er aufrichtig, daß ihn anfänglich einige Äußerlichkeiten „ein wenig eingeschüchtert" hätten. Einheimische Künstler und zugereiste Gäste, unter diesen Max Grube und Fritz Mauthner aus Berlin, sowie Arnold Ott, der schweizerische Landsmann Widmanns und Verfasser einer ebenfalls zuerst in Meiningen gegebenen „Agnes Bernauer", belebten den Verkehr. Mit der Zeit ging es immer zwangloser bei Tafel her. Es wurde über die Achthundertjahrfeier in Zürich gesprochen, bei welcher Grube die Regie der Volksschauspiele führen sollte, das Anerbieten aber abgelehnt hatte. Widmann meinte, er wünsche seinen Landsleuten den Herzog selbst als Regisseur, und Brahms ergänzte den Vorschlag des Freundes unter großer Heiterkeit der Herrschaften mit dem Zusatz: „Ja, und als Honorar dafür erhielten Hoheit ein kleines Kantönli". —

Von Widmann werden wir näher über die Musikaufführungen unterrichtet, die in den Zimmern der Prinzessin Marie und in der „Säulenhalle des Pompejus" stattfanden. Hier wie dort saß Brahms unter den Zuhörern und genoß, wie Ludwig II. von Bayern, das seltene Vergnügen, sich ein Privatissimum der Musik geben zu lassen, mit dem Unterschiede, daß er nicht, wie der unglückliche König, ein Publikum verstorbener fremder Würdenträger aus der Zeit Ludwig XIV. herbeihalluzinierte, sondern die Sessel um ihn her von lebendigen Freunden besetzt sah. Hofkapellmeister Steinbach bestand mit der ersten und vierten Symphonie, der tragischen Ouvertüre und den Haydn-Variationen sub auspiciis magistri sein letztes Rigorosum als Brahms-Dirigent mit Glanz. Brahms war von der elementaren Wirkung seiner c-moll-Symphonie so überrascht und ergriffen, daß er sich die Wiederholung des Werkes ausbat. Einen ganz eigenen Eindruck aber gewann er von dem Kammervirtuosen Richard Mühlfeld, als dieser ein Weberscher Klarinettkonzert blies, und der Eindruck vertiefte sich noch in den Matineen der Prinzessin, wo, nachdem er, Brahms, den Klavierpart seines H-dur-Trios gespielt hatte, Mühlfeld die führende Stimme des Mozartschen Klarinettquintetts mit wunderbarem Zauber erklingen ließ. Dr. Ludwig Wüllner aber, der damals am Meininger Theater engagiert war und in Widmanns „Önone" den Thersites meisterhaft darstellte, sang sämtliche Mageloneu-Lieder. Während

Digitized by Google

des gemeinschaftlichen Aufenthaltes der Freunde wechselten musikalische Matineen und Soireen mit interessanten Theaterabenden ab, und der referierende Feuilletonist des Berner „Bund“ durfte sich zu der Hyperbel versteigen: „In solchen Stunden der höchsten Erhebung des Gemütes, da weilte wirklich die Himmelstochter, die Musik, im Kreise der Hörer, etwa so, wie einst, als Goethe in Weimar seinen ‚Tasso‘ oder seine ‚Iphigenie‘ dem Hofe vorlas.“

Das achttägige, den befreundeten Musen geweihte Meininger Fest hätte zugleich eine Feier der Genesung bedeuten können, wenn es bekannt gewesen wäre, daß Brahms wenige Wochen vorher eine kurze, aber nicht unbedenkliche Krankheit abermals glücklich überstanden hatte, einen zweiten leichteren Anfall von Influenza. Schon Ende Dezember 1889 war Brahms zum erstenmal in seinem Leben und ziemlich unsanft gemahnt worden, seiner felsenfesten Gesundheit, auf die er sich gern vor andern etwas zugute tat, nicht allzusehr zu vertrauen. Es grassierte damals in Wien, nicht mehr so heftig wie im Jahre vorher und in den folgenden Jahren, jener von den Ärzten „Influenza“ benamsete entzündliche Schnupfen, der bei seinem ersten Auftreten für eine Art von Spaß angesehen und behandelt wurde, bis die sich immer häufiger einstellenden Folgeerkrankungen innerer Organe das Lustspiel zur Tragikomödie wendeten, die oft mit dem Tode des von einer akuten Pneumonie befallenen Helden endete. Auch ich hatte eine Attacke der tückischen Krankheit zu erleiden gehabt, und als ich nach einigen Tagen mich wieder, noch etwas schwach, in den „Roten Igel“ wagte, wurde ich von Brahms angefahren: „Natürlich, Sie müssen jeden Modeunsinn mitmachen!“

Nicht lange darauf, am 30. oder 31. Dezember, besuchte ich ihn gegen 4 Uhr nachmittags und hörte schon beim Eintritt ins Schlafzimmer, durch die angelehnte Glastür, ein heftiges Schnaufen und Prusten von der Bibliothek her, die immer offen stand. Dort bot sich mir ein halb erheiternder, halb beängstigender Anblick: Brahms stand mit entblößtem Oberkörper über das Becken der in die Mitte des Zimmers gerückten Waschtoilette gebeugt und goß sich unaufhörlich aus einem mächtigen Kruge eiskaltes Wasser über den Kopf. Sein Gesicht war blaurot gefärbt, die Augen glühten, und er sah mit dem triefenden Kopf- und Barthaar aus

Digitized by Google

wie der Triton eines Böcklinschen Meeresidylls. Auf die Frage, was er da tue, antwortete er, zwischen vielen Atempausen keuchend: „Ich kühle mich 'n Bischen ab. Mir ist so fuchbar heiß.“ (In der Aufregung fiel er in seinen Hamburger Dialekt.) Dabei sah er mich angstvoll und kläglich an. Ich griff nach seiner Hand, die Pulse flogen im hitzigsten Fieber. Durch eigene Erfahrung belehrt, erlaubte ich mir, ihn darauf aufmerksam zu machen, daß er die Influenza habe. Da brummte er ärgerlich: „Warum nicht gar“, trocknete sich eilig ab, zog den Rock an und nötigte mich zum Sitzen. Ich lehnte ab und bat ihn, er möge zum Doktor schicken. Da er sich heftig dagegen sträubte, sagte ich: „Nun gut, so muß ich Sie in die Kur nehmen“, und fuhr im Ton eines ordinierenden Arztes fort: „Sie werden jetzt sofort zu Bette gehen, heißen Tee mit Kognak oder Rum trinken, abends höchstens eine trockene Semmel essen, tüchtig schwitzen, hungern und schlafen. Morgen früh sehe ich wieder nach.“ „Ich werde mich nicht ins Bett legen, sondern in den ‚Igel‘ gehen, werde keinen Tee, sondern Pilsener Bier trinken, keine trockene Semmel, sondern serbisches Reisfleisch essen,“ erklärte er gereizt. „So?“ warf ich ein, „dann wird es Ihnen ergehen wie vor hundert Jahren Mozart.“ In einer alten Musikzeitung von 1791 hatte ich gerade die Notiz gefunden, daß Mozart an einer „bösen Influenz“, die in Wien viele Opfer forderte, gestorben sei. Die Krankheit war also nichts Neues und auch keine Modesache. Meine möglichst ruhige Mitteilung machte ihn stutzig. „Na,“ lenkte er nach kurzem Besinnen ein, „so will ich Ihnen meinetwegen den Gefallen tun. Adjes.“ Ich sprach bei Frau Truxa vor und war überzeugt, daß seine Riesennatur sich selbst am besten helfen werde.

Am andern Morgen kam er mir denn auch schon wieder ganz lustig entgegen; aber seine Laune hatte etwas Gezwungenes. Er sah blaß und verstört aus und wollte seine Schwäche verbergen. Nichtsdestoweniger erschien er um 1½ Uhr pünktlich bei Fellingers zu Tische. Wir trafen uns dann in gewohnter Weise, mehrere Male in der Woche nach Konzerten im „Roten Igel“, wohin er immer gegen 9 Uhr zum Nachtessen zu kommen pflegte. Er redete mich noch eine Zeitlang scherzend mit „mein Lebensretter“ an, und die „böse Influenza“, die sich uns beiden so gut-

Digitized by Google

artig erwiesen hatte, schien verwunden und vergessen. Daß die Nachricht von Brahms' abermaliger Erkrankung, obwohl diese nur im allerengsten Freundeskreise bekannt geworden war, doch auch weiter hinausdrang, ist dem Schluß eines Briefes zu entnehmen, den Bülow am 8. Januar 1891 an Brahms richtete: „Es hat mich hoch beglückt, von dem Prachtkerl d'Albert bessere (ja ausgezeichnete) Kunde über Deinen Gesundheitszustand zu empfangen, als mir neulich von anderer Seite berichtet worden war. Mögen die Götter Dich zum Heile der Musikwelt und vielleicht auch zum eigenen Plaisir noch lange integer erhalten!“ [1])

Die Krankheit lag ihm wohl noch lange in den Gliedern, und die Praterspaziergänge wurden ihm anfangs sauer, als er von Meiningen über Frankfurt nach Wien zurückgekehrt, dem Echo der Mühlfeldschen Klarinette lauschte, das aus allen Büschen widerklang. Der Frühling bewährte seine belebende Macht. Mit ihm bekamen auch die noch unverwerteten symphonischen Skizzen von 1888 neues Leben. Sie zeigten sich brauchbar und gewillt, Verbindungen mit jungen thematischen Trieben einzugehen, wie die Kammermusikstücke sie erforderten, welche er nun in Angriff nahm. Es hatte seinen besonderen Nebensinn mit der Versicherung, die er in einem an die Baronin von Heldburg gerichteten Dankschreiben laut werden ließ, man trage die Erinnerung an solche Tage als etwas sehr Schönes und Liebes mit sich weiter: Er gehe damit spazieren!

Ehe er sich in Ischl zum Notenschreiben hinsetzte, entwarf er, um seine trüben Gedanken zu bannen, freien Kopf und freie Hand zu haben, folgenden Brief, d. d. „Ischl Mai 1891“, an seinen Berliner Freund, Verleger und Kassierer: [2])

---

[1]) Die Gerüchte liefen bis in den Juni fort, und Brahms ließ ihnen von Ischl aus in einer Wiener Zeitung ein Ende bereiten mit der Notiz, er sei bei bestem Wohlsein in Ischl eingetroffen.

[2]) Hanslick stellt in seinem vom 3. April 1897 datierten Aufsatz „Johannes Brahms, Die letzten Tage“ („Am Ende des Jahrhunderts“ 365 ff.), die Testamentsangelegenheit so dar, als habe er „vor etwa fünf Jahren“, also 1892, Brahms mit Erfolg veranlaßt, seinen letzten Willen schriftlich niederzulegen. Er habe die ihm von Brahms „nach ein paar Tagen“ überbrachte, „versiegelte Urkunde“ zur Aufbewahrung an sich genommen, sie aber dann an Simrock, der „bald darauf“ nach Wien gekommen sei, weiter-

Digitized by Google

„Lieber Simrock.

Vor längeren Jahren hatte ich eine Art Testament verfaßt und es in zwei Exemplaren bei mir und einem Freund aufbewahrt. Vor kurzem öffnete ich es und — mußte es vernichten. Man ist in solchem Fall zu weitläufig und will zu vielerlei bedenken. Ich versuche es heute mit dem Allereinfachsten und bitte um die Erlaubnis, Ihnen dies vertraulich mitteilen zu dürfen. Vorkommendenfalls können Sie es als meinen ‚letzten Willen' vorzeigen und danach tun, soweit Sie können und mögen.

Alle Kosten, die hieraus erwachsen, werden selbstverständlich dem hinterlassenen Vermögen entnommen! Einspruch kann nicht wohl jemand erheben, und wenn nichts anderes, eigentlich vor dem Gesetze Gültiges, da ist, wird man wohl den einfachen Wunsch gelten lassen.

Zum Voraus sage ich, daß ich keinerlei Schulden und Verpflichtungen habe. Sollte sich finden, daß mir jemand schuldet, so erkläre ich das hierdurch für erloschen und ungültig.

Also: Mein Vermögen liegt in der Reichshauptbank, und sind Sie darüber unterrichtet.

I Ich vermache es zu gleichen Teilen dem (Liszt'schen) Pensionsverein für Musiker in Hamburg und der Czernyschen Stiftung gleicher Art in Wien.[1])

II Hiervon gehen ab und sind, so lange die Betreffenden leben, zu gleichen Teilen von beiden Vereinen zu bezahlen:

a) an meine Schwester Elise Grund (durch Christian Detmering in Hamburg) 5000 Mark jedes Jahr.

b) das Gleiche (5000 M.) an meine Stiefmutter Karoline Brahms oder deren Sohn, Uhrmacher Fritz Schnack in Pinneberg.

---

gegeben, weil dieser als der Jüngste von ihnen Dreien die meiste Wahrscheinlichkeit des Überlebens für sich gehabt hätte. Offenbar ließ sich Hanslick von der Erinnerung täuschen und verwechselte den Maibrief mit dem von Brahms erwähnten früheren Testament, das Hanslick stillschweigend an Simrock weitergegeben haben mag.

[1]) Die Durchstreichungen, welche die Reinschrift des Originals in der oben angedeuteten Weise entstellen, sind erst fünf Jahre später vom Testator vorgenommen worden.

Digitized by Google

c) meiner Wirtin Celestine Truxa (falls sie es derzeit noch 10000
ist) 5000 Mark ein für allemal.
Gulden

Außerdem gehört dieser meiner Wirtin, was ich an Möbeln, Kleidern und Wäsche besitze, auch Bilder, die an den Wänden hängen, Teppiche, Decken, Kissen ꝛc. Ausgenommen ist das Medaillon-Bild von Schumann mit Inschrift, ein Lehnstuhl mit Stickerei (Triumphlied!), Ehrengeschenke, Diplome, worüber unter IV.

III Meine Bücher und Musikalien vermache ich der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

IV Vorher wünschte ich jedoch, daß meine genaueren und werteren Bekannten und Freunde sich Andenken aus meinem Nachlaß wählen, worüber nicht die Direktion der Gesellschaft, sondern Sie und Herr Mandyczewski zu entscheiden haben, — die Sie beide auch für sich selbst zu wählen hätten.

(Ausgenommen hiervon sind und der Gesellschaft zu übergeben: Die Handschrift der g-moll-Symphonie von Mozart, der 6 Quartetten von Haydn und sämtlicher gedruckter und geschriebener Scarlatti.)

Die gedachten Andenken wünschte ich in liberalster Weise vergeben, doch empfehlen sich hierfür zumeist die vorhandenen Bilder, Kupferstiche, Diplome, Ehrengaben, das Schumannsche Doppelporträt mit Inschrift, obengedachter Lederstuhl und sonstiges der Art. Es ist vielerlei, für diesen Zweck Geeignetes vorhanden, und kann Herr Mandyczewski leicht veranlassen, daß man nichts wähle, was für die Sammlungen der Gesellschaft von Wert sein würde.

Einzelnes anzugeben, behalte ich mir vor; einstweilen bestimme ich für J. Joachim die Skizzen der drei Streichquartette von Schumann, ~~für Christian Deimering meine goldene Uhr samt Kette.~~

Schließlich, was mich selbst angeht: ich wünschte eigentlich, daß mein Körper verbrannt würde. Läßt es sich machen, so werden die Kosten natürlich dem Vermögen entnommen.

Digitized by Google

Ebenso wünsche ich, daß alles, was ich Handschriftliches (Ungedrucktes) hinterlasse, verbrannt werde.

Hiefür sorge ich nun, namentlich was Noten angeht, bestmöglich selbst; Sie werden wenig finden, an dem Sie meinen Wunsch erfüllen können.

Sollten sich jedoch die Briefe meiner Eltern und sonst ganz Persönliches finden, so bitte ich Sie dringend, solches ohne irgendwelchen Vorbehalt zu vernichten. Briefe Anderer gleichfalls, soweit sie nicht an die Absender zurückgehen können.

Sollte ich etwas unzweifelhaft Druckfertiges hinterlassen, so schenke ich es hiermit Ihnen. Ich sorge ängstlich, daß nichts Unnützes liegen bleibe! — Ich behalte mir vor, dieses Schreiben zu ergänzen oder auch zurückzuerbitten.

Einstweilen möchte ich Sie bitten, es recht lange aufzubewahren, und bin ich mit herzlichem Gruß Ihr

Johannes Brahms."

Nicht die ursprüngliche Form dieses in allen Punkten wohlüberlegten, juristisch unanfechtbaren Testaments war die Ursache des langwierigen Erbschaftsprozesses, der um den Nachlaß des Meisters entbrannte, sondern die später daran vorgenommenen, weder formell noch inhaltlich beglaubigten, ungenauen und zweifelhaften Änderungen, Entwürfe zu einschneidenden Korrekturen, die der Interpretation der Rechtsgelehrten einen weiten Spielraum eröffneten. Diese durch Striche im Text, wie oben gezeigt, mit Bleistift ausgeführten Varianten, finden ihre Ergänzung in den, gleichfalls mit Bleistift auf die Rückseite des letzten Blattes hingeschriebenen Zeilen:

„Vermögen u. Bibl. der Gesellschaft zu durchaus freier Verfügung.
Dem Lisztpensionsfond in Hbg.: 3000 Mk.
Der Czerny „ in Wien: 1000 fl.
Stief Mutter oder deren Sohn jährlich 6000 Mk.
Fr. Truxa (falls —) ein für allemal 10 M. fl.
Engelbert Gruber oder Frau in Ischl „
Mandy (Miller, Faber, Fellinger
Fuchs
Kupfer (Ehrenbürger-Diplom (Gesellschaft
Schumann Medaillon „. . ."

Was den Testator zur Änderung seines letzten Willens veranlaßte, wird aus dem weiteren Verlaufe seiner sich dem Ende zuneigenden Lebensgeschichte hervorgehen.

Vor allem sei bemerkt, daß das Schriftstück, so wie es hier mitgeteilt wird, das denkbar stärkste Vertrauensvotum für Simrock darstellt und alle von Brahms beliebten, halb scherzhaften, halb ernst gemeinten Beschuldigungen aufwiegt, mit denen er seinen Verleger zu ärgern und zu ergötzen pflegte. Alinea 2 gibt mit den absichtlich gewählten Zeitwörtern Können und Mögen dem Empfänger des Briefes absolute Vollmacht. Simrock kann mit dem Testament anfangen, was ihm recht scheint oder auch nur gut dünkt. Im Falle er davon Gebrauch macht, ist er sowohl der Erklärer wie der Vollstrecker der letztwilligen Verfügung. Das entspricht ungefähr dem fast abenteuerlich anmutenden Inhalt des Briefes über Verlagsangelegenheiten, der kurz vor dem Schlusse unseres zweiten Kapitels wiedergegeben worden ist, und erhärtet zur Genüge, wie unabhängig Brahms sich bis zuletzt von materiellen Gütern zu behaupten wußte. Sein beträchtliches Vermögen, dessen Zinsengenuß er Bedürftigen zuwandte, während er sich den bescheidenen Lebensunterhalt, so lange es ging, durch die Ausübung seiner Kunst redlich verdiente, wurde ihm ebenso zum Symbol wie seine äußeren Ehren, Titel und Ämter. An beidem hatte er Freude, aber er bediente sich weder des einen noch der andern, um vor seinesgleichen zu glänzen oder besondere Vorrechte für sich zu ergattern. Seinem Autornamen den Doktortitel voranzustellen, wäre ihm ebenso albern vorgekommen, wie auf den Geldsack zu klopfen; er lachte über die Narren und Protzen, Streber und Emporkömmlinge aller Kategorien, und es war nicht einmal Stolz, daß er seine ungesuchten verdienten Auszeichnungen vor den gesuchten unverdienten versteckte, mit denen jene prahlten.

Von den kostbaren Handschriften, die er besaß, erwähnt Brahms nur die Partitur der g-moll-Symphonie, die 6 Quartette von Haydn und die alten Abschriften von Scarlatti.[1]) Alles

[1]) Es war die in seinen Besitz gelangte berühmte Sammlung des Abbate Santini. Vgl. Briefwechsel II 46 und 59 f.

Digitized by Google

übrige, die 20 Originalmanuskripte eigener Werke eingeschlossen, wird mit Stillschweigen übergangen. Was aus dem Haufen Papier einmal würde, bekümmerte ihn nicht. Allenfalls mochte Freund Mandyczwski, der Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde, zusehen, was ihm etwa wert scheine, in deren Sammlungen aufgenommen zu werden.[1]) Die Handschrift seines „Deutschen Requiems", die 1892 in der Wiener „Musik- und Theaterausstellung" zur Besichtigung auflag, war von einer Freundin, der sie Brahms vor vielen Jahren geschenkt hatte, der Ausstellungs-Kommission eingesandt worden, und erst, als die Gesellschaft der Musikfreunde (nach dem Tode jener Dame) ihn um das Manuskript bat, gab er es ihr. Dies verdient besonders hervorgehoben zu werden, im Hinblick auf andere „Meister" der Tonkunst, die ihre schon bei Lebzeiten unsterblichen Werke mit feierlicher Gebärde irgendeiner Bibliothek in æternam memoriam zu stiften beliebten. An sich hat Brahms bei dieser Gelegenheit gewiß nicht gedacht. Es waren, außer den von ihm namhaft gemachten drei Hauptstücken, Noten und Briefe von Komponisten und Dichtern genug da, welche zu Museal- und Studienzwecken dienen konnten, wie dreiunddreißig Skizzenblätter zu verschiedenen Kompositionen und das ganze Skizzenbuch zur Sonate op. 106 von Beethoven, vierundsechzig Blätter von Schubert — darunter die Lieder: „Der Wanderer", „Morgenlied", Zürnende Diana" und der Streichquartettsatz in c-moll — Partituren von Schumann

[1]) Daß „die Gesellschaft der Musikfreunde" in Wien mit anderen Manuskripten die stattliche Reihe Brahmsscher Handschriften erbte, darf sich der Verfasser, wenn auch nur mittelbar, zum Verdienst anrechnen. Erst, als ich Brahms, gestützt auf die materiellen Ergebnisse einer Autographenauktion, vorstellte, wie er dadurch, daß er seine Manuskripte den Verlegern überließ, diesen mindestens dreimal soviel schenkte, als er Honorar von ihnen einnahm, schickte er Kopien zum Druck und behielt die Originale für sich. Dies geschah vom Jahre 1887 an. „Ich steige im Preise," rief er mir einmal entgegen und schwenkte den Katalog eines Antiquars mit der Hand, „was meinen Sie, was ich unter Liebhabern wert bin? Fünf Mark." So hoch waren zwei auf einer Korrespondenzkarte stehende Zeilen angesetzt. Für das Partiturmanuskript der e-moll-Symphonie, das Friedrich Hegar an seinem 60. Geburtstage zum Geschenk erhielt, wurde 1901 von seinen Züricher Verehrern die Summe von 36 000 Frank bezahlt.

Digitized by Google

(d-moll-Symphonie, „Ouvertüre, Scherzo und Finale", Ouvertüre zur „Braut von Messina", Klavierauszüge und Skizzen, die „Davidsbündler" u. a.), Menuette und Briefe von Mozart, eine Motette von Mendelssohn, sechs Lieder von Weber, drei Klavierstücke von Chopin und zwei von Liszt, sechs Orchesterwerke von Joachim, Grillparzers Komposition zu Heines „Du schönes Fischermädchen", Berlioz' „La mort d'Ophélie", Fragmente aus Wagners „Tristan", Briefe von Beethoven, Cherubini, Hölderlin, E. T. A. Hoffmann, Gottfr. Keller, Paul Heyse, Schopenhauer, Schiller, Goethe, Turgénjew usw.

Als er seine beiden Testamentsexekutoren ermächtigte, einen großen und nicht minder wertvollen Teil seines Nachlasses „in liberalster Weise zu vergeben", empfahl er Ehrengeschenke, Bilder, Kupferstiche u. dgl.; auch da wäre es ihm wie eine Selbstüberhebung vorgekommen, wenn er, als von sich aus, „genauere Freunde und wertere Bekannte" hätte mit eigenen Autographen bedenken wollen. Auffallend schroff und hart sind die Verfügungen, welche den Nachlaß seiner Briefschaften betreffen. Mit dem Wunsche, alles, was er Handschriftliches hinterlasse, möge verbrannt werden, zielt er vorerst nur auf musikalische Skizzenblätter und unvollendete Kompositionen. Unter dem zum Flammentode verurteilten „Handschriftlichen" versteht er, wie das in Klammer nachgesetzte „Ungedruckte" anzeigt, und auch aus dem Schluß des Briefes hervorgeht, das Nicht-Druckfertige. Daß nichts „Unnützes" liegen bleibe, ist, wie er sagt, seine „ängstliche Sorge". Darauf soll sein Bemühen gerichtet sein, von „nun" an, d. h. vom Tage dieses Schriftstückes an, bis zu seinem Tode. Die Briefe seiner Eltern und „sonst ganz Persönliches" bittet er dringend „ohne irgendwelchen Vorbehalt zu vernichten, ebenso die Briefe anderer, soweit sie nicht an ihre Absender zurückgehen können". Vor lauter Eifer gedachte er des himmelschreienden Unrechts nicht, in welches sein auf die äußerste Spitze getriebenes Rechtsgefühl umschlug. Lieber wollte er der Nachwelt den Zugang zu den verborgenen Reichtümern seines Innern, den Eintritt in die Reiche der Vergangenheit, den Weg und die Mittel zum leichteren und sicheren Verständnis seiner Kunst verschließen, als eine Indiskretion gegen Menschen begehen, die ihm ihr Vertrauen

Digitized by Google

geschenkt hatten. Wie er seine an Klara Schumann gerichteten Briefe im Rhein versenkte, so hätte er am liebsten seine ganze Korrespondenz in die Donau geworfen, wenn er gewußt hätte, daß er die Zeit und Kraft, sie durchzumustern, nicht mehr finden würde. Denn die Lebenden, die sich selbst wehren konnten, brauchte und wollte er nicht schützen oder schonen, und die Frage, wer ihm erlaubte, das geistige Eigentum der Toten anzutasten, kam ihm so wenig in den Sinn, wie das damit zusammenhängende Bedenken, ob nicht der gehaltvolle Brief eines bedeutenden Menschen überhaupt nur ein leihweise dem Empfänger überlassenes Geschenk sei, das, wenn nicht das Leben, so doch der Tod zurückfordere wie hohe Ehrenzeichen.

Er gewann es nicht über sich, die schriftlichen Liebesbeweise der Eltern zu vernichten, und als er nach dem Tode Elisabet von Herzogenbergs ihrem Gatten nahelegte, eine Sammlung ihrer Briefe für Freunde herauszugeben, verweigerte er ihm zu gleicher Zeit ausdrücklich mit dem fast knabenhaften Trotze des Eigentümers seinen ihm von der herrlichen, einst so heiß geliebten Frau anvertrauten Schatz. In dem Schreiben, das Brahms dem trauernden Witwer am 19. März 1892 zugehen ließ, steht die höchst merkwürdige Stelle: „Der Gedanke wird Ihnen jedenfalls nahetreten, den Freunden Mitteilungen aus ihren Briefen zu gönnen. In den meinen bewahre ich — vor allem eine der teuersten Erinnerungen meines Lebens, dann aber auch einen reichen Schatz von Gemüt und Geist, der freilich nur mir gehört. Wie gern hörte ich sie aber zu andern von andern sprechen!“ Das klingt fast wie schlecht verhohlene oder gar absichtlich betonte Schadenfreude, anderen Enterbten gegenüber, denen nichts oder wenig von dem Schatz zurückblieb, während Brahms nur die Entschlafene rühmt und sich erkenntlich für das von ihr empfangene Gute erweist, so erkenntlich und so dankbar, daß er es mit niemand auf der Welt, nicht einmal mit dem gebeugten Freunde teilen, sondern alles ganz für sich allein behalten will.

Wie gut, daß gerade diese Forderung seines für ungültig erklärten Testaments nicht nach dem strikten Willen des Erblassers, der übrigens kaum sein „letzter“ war, ausgeführt, sondern human und klug, auf Anregung des Erbenvertreters Dr. Josef

Digitized by Google

Reitzes in Wien, mit aller schuldigen Ehrfurcht vor dem großen Toten, weniger umgangen als auf ein vernünftiges Maß reduziert wurde. Der Verlust jener kunstgeschichtlich, ästhetisch, kritisch und menschlich außerordentlich wertvollen Beweisstücke wäre unersetzlich gewesen. Auch wer die Vorgeschichte der in Rede stehenden Klausel nicht kennt, wird als Liebhaber des von der Deutschen Brahmsgesellschaft herausgegebenen Briefwechsels dem Verfasser hierin beipflichten. Josef Gänsbacher hatte vor vielen Jahren von Vater Brahms einen Brief seines Johannes geschenkt erhalten, den der Wiener Gesangsprofessor einer Schülerin weiterschenkte. So lief das intime Familiendokument von Hand zu Hand, bis es als Verkaufsobjekt unter verführerischer Anpreisung in dem Auktionskataloge eines Berliner Antiquars auftauchte, von Hugo Conrat glücklich erstanden und Brahms zurückgegeben wurde. Dies war der lange nachwirkende Anlaß zu der drakonischen, unbilligen Verfügung.

In jenen ernsten Ischler Maitagen, und zwar am 25. Mai 1891, richtete Brahms an seine Schwester Elise, die Witwe des Uhrmachers Grund in Hamburg, die brüderlich ermahnenden Zeilen:

„Liebe Elise, für Deinen lieben Brief danke ich bestens. Er erzählte mir gar so hübsch und ausführlich, wie schön Du wohnst, und wie behaglich Du es genießest; ich ging ordentlich in Gedanken auch dort spazieren und freue mich darauf, wenn ich, wie ich denke und hoffe, zum Herbst all die Herrlichkeit selbst sehe.

Endlich kommst Du ja auch mit dem heraus, was ich mir lange dachte: daß Du in Deinem ‚letzten Willen' die Kinder ganz beiseite lassen und nur einige Freundinnen bedenken willst. Das ist nun alles ganz gut und schön, aber so recht gefallen will es mir nicht. Kommt Dir denn nicht Dein verstorbener Mann in die Gedanken, und daß er doch wohl ein etwas trauriges Gesicht dazu machen würde? Das Verhältnis zu einer Stiefmutter ist selten ein zärtliches; aber ich meine immer, Du solltest doch bedenken, daß es seine Kinder sind, und daß er doch wohl den leisen Wunsch hätte, Du möchtest einige Teilnahme für sie bewahren.

Außerdem wissen wir nicht, ob ihnen nicht ein Pflichtteil

Digitized by Google

gebührt. Christian [Detmering, Brahms' Vetter mütterlicherseits] und ich könnten in dem Fall Umstände haben. Da möchte ich Dir nun einen Vorschlag machen — doch erst im nächsten Brief, und heute nur beiläufig andeuten, was ich meine.

Es versteht sich, daß ich dafür gesorgt habe, daß sich Deine sorglosen Umstände für den Fall meines Todes nicht ändern. Du brauchst also Dein kleines Vermögen (von Fritz her) nicht für Dich selbst.

Nun meine ich, Du könntest ebensogut bei Lebzeiten und jetzt Deinen Freundinnen schenken, was Du ihnen zugedacht hast — oder einen Teil desselben — so daß von dem, was Du alsdann noch hinterläßt, auch die Kinder bedacht werden können. Es wäre mir sehr lieb, wenn Du mir noch einmal schriebst, wieviel Kinder da sind, und wo, und was sie sind, und wieviel Geld Du hast. (Beides erinnere ich nicht sicher.) Dann kann ich meinen Vorschlag deutlicher machen, und Du überdenkst die Sache auch vielleicht.

Und nun genieße den schönen Sommer fröhlich so weiter und sei herzlich gegrüßt von Deinem Johannes."

Brahms hielt Wort und sah im November 1891 selbst zum Rechten. Fast eine Woche hielt er sich zwischen den Meininger und Berliner Aufführungen seiner neuen Klarinettstücke, von denen bald zu sprechen sein wird, in Hamburg bei der kranken, wenig liebenswürdigen und verträglichen Schwester auf, welche die ihr vom Bruder regelmäßig erst direkt, dann durch Vetter Detmering übermittelten namhaften Beiträge zu ihrem Haushalt mit schmarotzenden Frauenzimmern vertat. Es entspricht völlig dem Edelmut des mahnenden Johannes, daß er die sechs Kinder Grunds, den Elise, dem Bruder zum Trotz, geheiratet hatte, nach dem Tode der Stiefmutter nicht leer ausgehen wissen wollte. Nötigenfalls würde er auch dafür gesorgt haben. Wie er die Schwester bedachte, haben wir aus seinem letzten Willen erfahren.

Er ließ sich Zeit mit der Absendung des „im Mai 1891" ins Reine gebrachten testamentarischen Briefes. Simrock erhielt ihn erst im August desselben Jahres, dazu die begleitenden Zeilen: „Sagen Sie mir gelegentlich ein Wort über mein heutiges [!] Schreiben, und wenn Ihnen die Geschichte nicht angenehm ist, so schicken Sie mir's ganz einfach zurück ... Glauben Sie nicht,

Digitized by Google

daß ich heute früh melancholisch war." Seine trübe Laune war in den drei Monaten — vom Mai bis zum 20. August — bereits verflogen. Aber daß sie vorhanden gewesen, und daß Brahms sich mit Todesgedanken trug, trotzdem er sein Testament heiter und witzig abschloß, beweisen das Trio und Quintett, die im Ischler Sommer 1891 entstanden.

Das vorwiegend sanfte, elegische Klarinett-Trio in a-moll klingt nach Resignation, manchmal fast wie der Gruß eines verklärten Geistes, der mit dem pathetischen h-moll-Quintett Abschied von der schönen Welt genommen hat. „L'absence" kommt hier vor „Les Adieux"; aber das zweite Stück wurde vielleicht früher empfunden und entworfen, nur später ausgearbeitet und zu Papier gebracht als das erste. Am 12. Juli meldete Brahms das Trio bei Mandyczewski an, der es seinem Notenschreiber Kupfer geben sollte, mit der Frage, ob er es dessen für würdig halte; Gold heiße der Mann ja zum Glücke nicht! Zwei Tage darauf schickte er das Manuskript, mit der Weisung, Kupfer möge die Klarinettstimme gleich für die Bratsche übertragen, aber, der hohen Lage wegen, im Violinschlüssel. Er hörte gern ein Wort darüber, ein Hurra brauche es nicht zu sein. Mandyczewski wollte das Trio, das ihm sehr gefiel, gleich probieren lassen, und Brahms hatte nichts dagegen. Doch ehe dies (am 24.) geschah, dankt Brahms am 21. für die freundliche Nachricht und schreibt, er könne Lob und Trio vorläufig auf sich beruhen lassen, um so mehr, als das Stück „der Zwilling einer viel größeren Dummheit" sei, die er jetzt „herauszupäppeln" versuche, dazu benötige er sechs Bogen Querformat mit zwölf Systemen. Das Quintett beschäftigte ihn kaum länger, als er Zeit, um es hinzuschreiben, brauchte. Denn schon am 25. Juli richtete er an die Baronin Heldburg nach der Salet-Alpe am Königssee, die mit dem Herzog von Meiningen um den Tod ihres getreuen Chronegk trauerte, folgenden Brief:

„Verehrteste Frau Baronin. Ihr Brief hat mich ungemein erfreut. Sie schreiben so schön herzlich nnd warm von Chronegk und Ihrem Verhältnis zu ihm, wie ich es nur irgend gehofft und gewünscht habe. Da mag denn der Tod kommen, Abschied muß einmal genommen sein. Man hat einen Schatz fürs Leben und einen wertesten Besitz — mag er auch dem Auge

Digitized by Google

entschwunden sein. Er wird vielleicht nicht ersetzt, er ist aber auch nicht verloren.

Nun verzeihen Sie, wenn ich ein wenig von mir plaudere. Ich möchte mich nämlich auf das Zudringlichste nach Meiningen einladen! Es ist aber diesmal nicht purer Egoismus. Ganz vertraulich erlaube ich mir zu erzählen, wie sehr ich für Sie gedacht und gar gearbeitet habe. Es ist mir (immer unter uns) nicht entgangen, wie sehr Sie dem herzogl. Kammermusikus und Musikdirektor Mühlfeld geneigt sind, ich habe oft mit Wehmut gesehen, wie mühsam und ungenügend Ihr Auge ihn an seinem Orchesterplatz zu suchen hatte.

Im letzten Winter konnte ich ihn wenigstens einmal vorne hinstellen[1]) — aber jetzt — ich bringe ihn in Ihre Kemenate, er soll auf Ihrem Stuhl sitzen, Sie können ihm die Noten umwenden und die Pausen, die ich ihm gönne, zu traulichstem Gespräch benützen!

Das Weitere wird Ihnen gleichgültig sein, nur der Vollständigkeit halber sage ich noch, daß ich für diesen Zweck ein Trio und ein Quintett geschrieben habe, in denen er mitzublasen hat, und die ich Ihnen zur Verfügung stelle — zur Benutzung anbiete. Nebenbei ist nun Ihr Mühlfeld der beste Meister seines Instruments, und mag ich für diese Stücke an gar keinen andern Ort denken als an Meiningen.

Einen Wunsch hätte ich in dem Fall noch, ich möchte einen vortrefflichsten Cellisten dazu haben, etwa Herrn Hausmann aus Berlin. Wäre Ihnen dessen Kommen nicht unangenehm? Zu veranlassen wäre er leicht, glaube ich.

Nun aber empfehle ich mich endlich Seiner Hoheit und Ihnen von ganzer Seele, von ganzem Herzen und von ganzem Gemüte und bitte das Geschwätz zu verzeihen Ihrem allerergebensten J. Brahms."

Seinem Entschlusse, nichts Neues mehr zu schaffen, war also Brahms schon im Sommer 1891 untreu geworden. Wie aus dem humorvollen Schreiben an die Baronin Heldburg hervorgeht,

---

[1]) Mühlfeld hatte auf Brahms' Veranlassung eines der Weberschen Klarinettkonzerte geblasen.

Digitized by Google

war die Sirene, die ihn verführte, die „Nachtigall des Orchesters“, die Klarinette, und zwar nicht das Instrument im allgemeinen, sondern ein ganz besonderes Exemplar seiner Gattung: die Klarinette des Meiningenschen Kammervirtuosen Richard Mühlfeld, deren persönliche Bekanntschaft er im März gemacht hatte. Zum zweiten Male wiederholte sich das Beispiel, das Anton Stadler, der Klarinettist Mozarts, seinen glücklichen Nachfolgern gegeben hat, und in allen drei Fällen war ein berühmtes Quintett das Ergebnis der Annäherung. Mozarts A-dur-Quintett und Webers „Quintuor per il Clarinetto principale, due Violini, Viola e Violocello“ op. 34 sind seit 1791 und 1812 oft wieder herausgegeben und neu aufgelegt worden. Es scheint, als habe das Blasinstrument die Werke frisch erhalten; es hauchte ihnen den Odem ein und beseelt sie noch immer. Bei Mozart glauben wir Stadler, bei Weber seinen intimen Freund Heinrich Baermann aus München zu hören: so charakteristisch sind die Stimmen für ihre Bläser behandelt. Zum Schaden des Kammermusikwerkes tritt die Klarinette in dem Weberschen Quintett gar zu gebieterisch hervor, sie weiß, was sie am Munde und unter den Fingern des gefeierten Künstlers bedeutet. Die schwächeren Ecksätze als die glänzenderen waren einmal von größerer Wirkung. Wir, die wir nicht mehr im Virtuosen-Zeitalter leben, neigen uns schon aus diesem Grunde dem in strahlender Jugendfrische prangenden Quintett von Mozart zu, das den Stil zu wahren weiß und der Klarinette als Prinzipalstimme nur das allerdings wundervolle Larghetto einräumt. Was Weber und Mozart etwa noch zu tun übrigließen, um durchgehends einen alle Teile befriedigenden Ausgleich zwischen den Bläser- und den Geigenstimmen herzustellen, hat Brahms, der Dritte im Bunde, aufs beste besorgt: sein Quintett, sein Trio, seine beiden Sonaten, sind keine Concerti da camera, sondern Kammermusikstücke, welche alle Mitspieler gleichmäßig engagieren, allerdings mit schuldiger Galanterie gegen „Fräulein Klarinette“ (so nannte er das Instrument und den Bläser), und wir vernehmen in ihnen die Klarinette Mühlfelds, jenes nur einmal so vorhanden gewesene Organ unaussprechlicher Empfindungen, in welches der große Künstler sein Leben hauchte und aushauchte. „Von ihm geht die Sage“, so schrieb der Ver-

Digitized by Google

fasser nach den Kammermusikfoireen, die das Quartett Joachim im Januar 1892 mit Mühlfeld und Brahms veranstaltete, „daß er eine Kollektion unsterblicher Rohrblättchen besitze, die aus dem Schilfrohr der von Pan geliebten, von Gäa verwandelten Nymphe Syrinx geschnitten sein sollen. Ein Stück der Hirtenflöte, mit welcher der Waldgott auf seiner Geliebten oder auf seine Geliebte gepfiffen hat — die Lesarten lassen sich beide verteidigen — steckt jedenfalls in dem Blasinstrument des Herrn Mühlfeld; sonst könnte er nicht so zauberische Klänge daraus hervorbringen." In der Tat ist Mühlfeld sein eigener Lehrmeister gewesen. Er saß so lange am Geigenpulte des Meiningenschen Orchesters, bis er seine Kollegen eines Tages als der virtuose Klarinettist überraschte, zu dem er sich heimlich ohne Anleitung ausgebildet hatte.

Der allgemeine Charakter der beiden in Rede stehenden Kammermusikstücke, die in Brahms' Katalog als op. 114 und 115, auch der Art nach, eine doppelte Novität repräsentieren, ist bereits festgestellt worden. An musikalischem Gehalt sind sie einander gleich. Geschmack, Neigung und Stimmung mögen das eine oder das andere bevorzugen. Auch darüber ist kaum noch zu streiten, ob die Klangmischung im Trio, wo das Klavier prädominiert, oder im Quintett, wo die Streicher den Ton angeben, von besserer Wirkung sei. Daß sich, außerhalb des Orchesters, Blas- und Streichinstrumente sehr gut, und beide vorzüglich mit dem Klavier vertragen, wußte man auch vor Brahms aus Erfahrung, es war nur etwas in Vergessenheit geraten. Um von den beiden oben angezogenen klassischen Quintetten nicht weiter zu reden, so braucht man nur an Mozarts Es-dur-Trio für Klavier, Klarinette und Bratsche, und Schumanns sich ihm anschließende „Märchenerzählungen", auch Beethovens B-dur-Trio für Klavier, Klarinette und Violoncell oder an desselben Meisters Es-dur-Quintett für Pianoforte und Bläser op. 16 zu denken, um inne zu werden, daß das a-moll-Trio keine effektive Neuerung bringt.

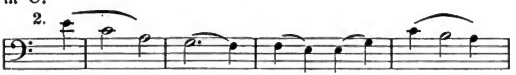
Lächelnde Wehmut, die auch Töne tiefen Schmerzes anklingen läßt, ohne daß diese jedoch die Oberhand gewönnen, beherrscht den ersten Satz des Trios, ein Allegro im Alla breve-Takt, der mit einem Poco meno Allegro schließt. Charakteristisch ist das Nachdenkliche, verhalten Sinnende, das überall abdämpfend und

Digitized by Google

beſchwichtigend, wenn auch durchaus nicht beruhigend, der Leidenſchaft in den Weg tritt.

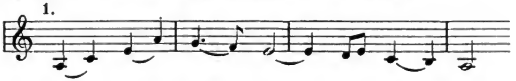
„Wie war es doch?“ — Die Frage nach verklungenen, halb vergeſſenen, in der Erinnerung zurückgedrängten Erlebniſſen tönt immer wieder hervor. Das Geſangsthema der Durparallele in C:

2.



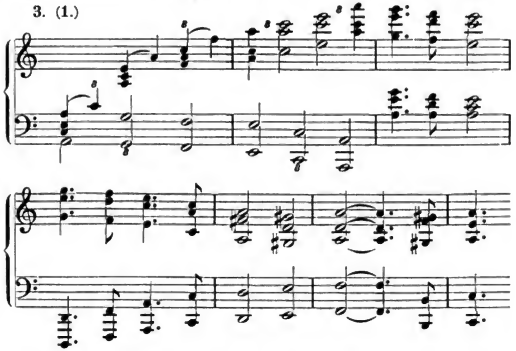
ſtellt ſie und mahnt den Eingeweihten daran, daß aus dem Trio einmal eine Symphonie hätte werden ſollen, wie Brahms ſeinem Meininger Generaliſſimus Steinbach mitteilte. Die Violoncellmelodie ſcheint das ſtarke melodiſche Hauptthema des Satzes:

1.



herbeigeführt zu haben. Mit ſymphoniſcher Gewalt breitet es ſich erſt aus, wenn es vom Klavier gebracht und mit dreiteiligen ruhigen Rhythmen verſetzt wird:

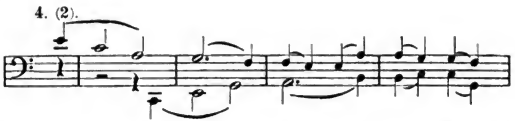
3. (1.)



Das zweite Thema begegnet ſich bald mit ſeiner eigenen Umkehrung im Kanon:

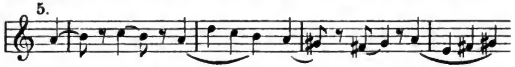
Digitized by Google

4. (2).



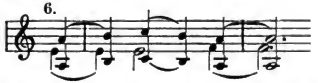
und ſpricht für die ungemeine thematiſche Nutzbarkeit ſeines Weſens. Ein drittes, mit 1 und 2 verwandtes Thema, das ſich gleichſam zur Wahl ſtellt, bereichert den Satz. Zur Vermittlungs- und Übergangsweiſe aber hatte ſich ſchon, im Anſchluß an 1, eine Melodie angeboten, die weiterhin, zumal in der Durchführung, mit Figurationen abwechſelnd, eine hervorragende Rolle ſpielt:

5.



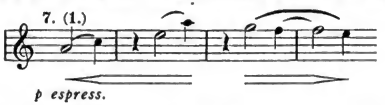
Ihr Weſen iſt das Motiv:

6.



Doppelſinnig möchte es den Eintritt der Repetition verzögern und führt ihn eben dadurch herbei. Das erſte Thema tut, als müſſe es ſein Führeramt niederlegen, wenn die Klarinette, in ſeufzenden Pauſen ſich unterbrechend, ſeinen elegiſchen Charakter enthüllt:

7. (1.)



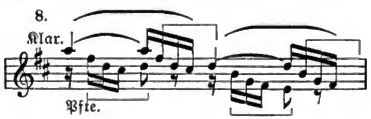
— gleichſam das Eingeſtändnis heimlicher Regierungsunluſt, und der Mittler reißt, wie häufig bei Staatsumwälzungen, die Herrſchaft an ſich. Leiſe ſtreift das Motiv ſeine melodiſche Maske ab und erſcheint am Eingang der Koda in ſeiner wahren Geſtalt. Dieſe aber führt sempre pianissimo in übereinanderrollenden Sechzehntelpaſſagen des Violoncells und der Klarinette zu dem ſchon von langer Hand her vorbereiteten Durſchluſſe.

Es iſt nicht leicht, ſich in das verſonnene und verſponnene Weſen des Allegros hineinzuleben, und die auf den zuſammen-

Digitized by Google

gedrängten Reichtum einander ähnlicher Gedanken fast allzu eng zugeschnittene Form erschwert das Verständnis. Selten sind bei Brahms die beiden Hauptthemen eines Satzes voneinander rhythmisch so wenig verschieden, wie hier die mit 1. und 2. bezeichneten. Da beide hauptsächlich aus Viertel- und halben Noten bestehen, heben sie sich gegenseitig nicht genügend ab und gestatten in der Entwicklung des Satzes keine besonders starken Kontraste. Und das mag ein Grund mehr gewesen sein, warum keine Symphonie aus ihnen werden wollte.

Das Adagio (D-dur) gibt sich gefälliger, sein polyphoner Satz ist aber auch nicht so einfach, wie er zu sein scheint. Aber seine ausgesuchten Feinheiten sind so selbstverständlich wie die edlen Umgangsformen eines vornehmen Menschen, der nicht aufzufallen wünscht. Wer bemerkt es gleich, daß zu Anfang des Satzes, der mit einer in zierlichen Bögen geschwungenen Kantilene der Klarinette beginnt, das nachschlagende Klavier die Fortsetzung der Melodie vorausnimmt, so daß diese die Begleitung nachahmt:

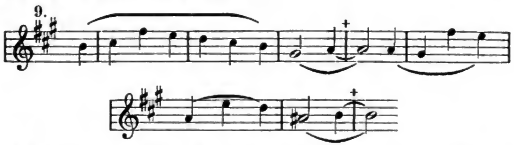


und wer hört aus den akkompagnierenden Zweiunddreißigsteln der Klarinette oder den Pizzikato-Sechzehnteltriolen des Violoncells die Thematik so bald heraus? Geheime Ideenassoziationen, welche das Liebesduett der beiden Instrumente mit dem ersten Satze verbinden, können vollends nur an das Divinationsvermögen des Zuhörers appellieren. Stellenweise zerläuft das sanft hinfließende Duett zum Dialog, der wehmütig Hermann v. Gilms schönes Allerseelen-Gedicht heraufbeschwört. Sein schwacher Vers: „Und laß uns wieder von der Liebe reden" besteht hier zu Recht: Wehe dem, der im Mai, anstatt zu lieben, seine Erinnerungen von der Liebe reden lassen muß! Die Altstimme der Klarinette, die sich in ätherischem Glanze mit dem Tenor des Violoncells vermählt, duldet keine Sinnenglut mehr. Zum Organ des Übersinnlichen veredelt, gibt die Klarinette auch dem dritten Satze ein eigentüm-

Digitized by Google

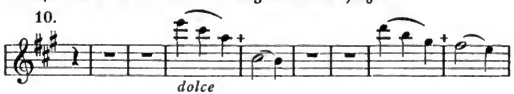
liches Lüfter. An Stelle des munteren Scherzos erſcheint ein Andantino grazioso, das einen menuettartigen Walzer in A mit einem ſteiriſchen Ländler in D (als Trio) abwechſeln läßt. Weder der höfiſche noch der bäuriſche Tanz tritt feſt auf; die Weſen, die ſich nach den Rhythmen der beiden Sätze bewegen, ſchweben leicht über dem Erdboden dahin und berühren nur manchmal im Fluge die Spitzen der Gräſer und Blüten der Kräuter. Die durch den Klangzauber hervorgebrachte viſionäre Täuſchung eines Geiſterreigens wird durch Melodik und Dynamik vervollſtändigt. In der gebundenen Weiſe des Hauptſatzes:

9.



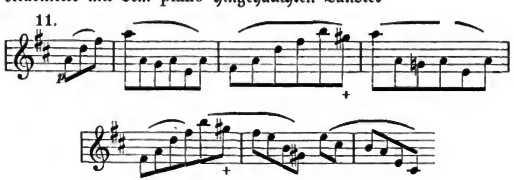
ſieht man die Zäſuren der achttaktigen, der Klarinette zugeſchriebenen Melodie durch Synkopen aufgehoben; aber das Klavier unterbricht an beiden Stellen ſeine Pauſen und tritt im dritten und ſiebenten Takte mit der Gegenmelodie hinzu:

10.



als beſorge es, die luſtigen Tänzer könnten aus dem Takt kommen. Klarinette und Violoncell zerpflücken den Kranz der Melodie und werfen einander zärtliche Blumengrüße zu — ein anmutiges Herüber und Hinüber. Einen ganz traumhaften Eindruck bringt die Klarinette mit dem piano hingehauchten Ländler

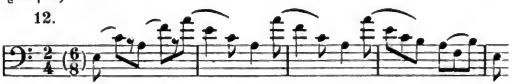
11.



hervor, der durch das alterierte g (+) die Wirklichkeit drollig parodiert. Das Trio ist so kurz, daß es mit der ebenfalls stark reduzierten Reprise und der Koda zusammen kaum dem Hauptsatze das Gleichgewicht hält.

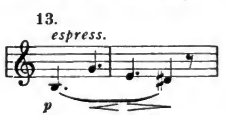
Soweit die Pole des a-moll-Trios und der e-moll-Symphonie entfernt liegen, und so gegensätzlich beide Werke voneinander geschieden sind, es geht doch ein verwandter Zug mitten durch sie hindurch, und der klassische Zauberkreis der Symphonie berührt sich hin und wieder mit der romantischen Sphäre des Trios. Sogar ein thematischer Zusammenhang zwischen ihnen, mag er noch so sorgfältig versteckt sein, ließe sich nachweisen. Sehr augenscheinlich im Finale, dem lebendigsten und verwegensten Satze des Trios, der die Meinung des Ganzen resumiert. Solange hat der Dichter seine persönliche Empfindung zurückgedrängt und nieder gehalten, nun bricht sie unbändig mit der elementaren Kraft eines wilden Springquells hervor, in dem vom Violoncell angestrichenen, vom begleitenden Klavier sofort kanonisch imitierten Hauptthema:

12.



Seine Leidenschaft möchte alles, durch Resignation teuer Erkaufte preisgeben, sich durch kein Zeitmaß binden lassen. Sanft ermahnt wie eine Stimme von Oben, die Klarinette, in lieblichen Triolen, die dasselbe in die Höhe schießende Thema umschreiben, zur Besonnenheit; und es gelingt ihr, den Rasenden zu beschwichtigen, seinen aufgestörten Geist anderen Gedanken zuzuwenden. Er selbst ruft sich Halt zu mit einer Art mystischer Formel, zwei eingeschobenen Takten, die öfters wiederkehren:

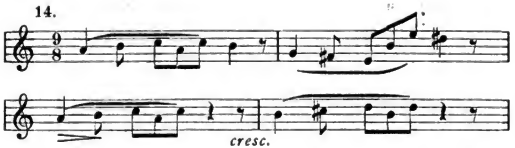
13.



und den kleinen, merkwürdigerweise in der Haupttonart stehenden, Seitensatz im Gefolge haben:

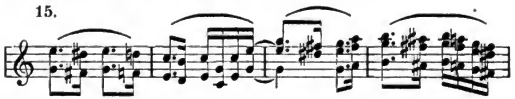
Digitized by Google

14.



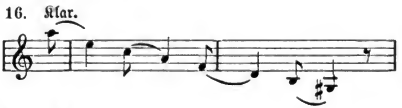
der ſich zu einem Kanon in der Gegenbewegung vertieft. Die nachdenkliche Äußerung des philoſophiſch beruhigten Gemütes, das ſich ſagt: deine Freuden dürfen keine Realität mehr haben, bricht jäh ab, und mit einem ungeduldigen „Ach was!“ ſtürzt ſich der Dichter in den Trubel des vollen Lebensreigens, den das Klavier im zurückgerufenen $^2/_4$ Takt heranbrauſen läßt:

15.



In dieſe Schlußgruppe, die von Klarinette und Violoncell aufgenommen wird, ſetzt das Klavier mit dem Hauptthema (12) ein. Wiederholung und Durchführung des Satzes fallen in eins zuſammen. Bei den kanoniſchen Imitationen, die ſich aus dem Hauptthema ergeben:

16. Klar.

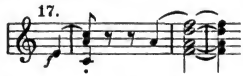


meint man, die nach a transponierte e-moll-Symphonie werde beginnen. Gegen den Schluß hin, wo die üppigen Sexten von 15 wieder heranbrauſen, meldet ſich ein Markato im Zweivierteltakt, unter dem der Boden ſchwankt, zum Wort, und das Finale bezeigt Luſt, wie das des G-dur-Quintetts, in der Csárda einzu-

Digitized by Google

kehren. Aber streng fast drohend in rhythmischer Vergrößerung, richtet sich das erste Thema auf:

17.



bricht dann kurz ab und bereitet der halb realen, halb phantastischen Lust das ihr bestimmte Ende in Moll.

Hanslick meint in seiner kritischen Besprechung des Trios,[1]) „nach dem erquickenden kleinen Gedicht des dritten Satzes erscheine das Finale mehr als das Werk tonkünstlerischer Kombination als des freudigen Schaffens", und spricht, ganz im Sinn des damals allgemein geltenden Urteils, wenn er das Quintett in h-moll für „ungleich bedeutender" erklärt als das Trio. Das bestechendere ist es gewiß, schon wegen seines größeren Reichtums an Klangfarben, noch mehr aber deshalb, weil es zur Wirklichkeit in unmittelbareren Beziehungen steht als das vom Leben fast losgelöste Trio.[2]) Der unwiderstehliche wehmütige Reiz, den das Quintett auf die Zuhörer ausübt, entspringt dem Gefühle, „daß man vom Liebsten, was man hat, muß scheiden". In den Klagetönen der Klarinette, welche die führende Stimme bis zum Eindruck der Persönlichkeit steigert, wird das Ende des Werkes mit dem Anfang verbunden, als sollte der Kreis eines individuellen Lebens be-

[1]) „Fünf Jahre Musik", S. 170.

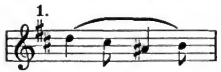
[2]) Mandyczewski, der die beiden Werke satzweise, wie sie entstanden, im Manuskript kennen lernte, war der Meinung, das Trio „mit seiner innigen Melodik, mit seinem Prachtschlußsatz" habe Aussicht, eines der populärsten Werke zu werden, das Quintett sei für die allerfeinsten Kenner und Feinschmecker da: „Als ich das einmal", erzählt er, „Brahms bekannte, nachdem just das Gegenteil eingetreten war, sagte er, Wüllner und Bülow seien derselben Meinung gewesen; so wenig könne man voraussehen, was einem Werke begegnet. — Demselben Freunde verdanken wir die köstliche, für Brahms' Wesen ungemein bezeichnende Äußerung: „Ich hatte in der letzten Zeit Verschiedenes angefangen, auch Symphonien und Anderes, aber nichts wollte recht werden; da dachte ich, ich wäre schon zu alt, und beschloß energisch nichts mehr zu schreiben. Ich überlegte bei mir, ich sei doch mein Lebtag fleißig genug gewesen, hätte genug erreicht, hätte ein sorgenloses Alter und könne es nun ruhig genießen. Und das machte mich so froh, so zufrieden, so vergnügt, daß es auf einmal wieder ging".

Digitized by Google

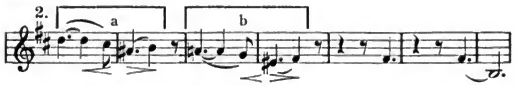
ſchrieben und durchlaufen werden. Goethes „Dauer im Wechſel“ iſt zu Muſik geworden, und die Mahnung der Schlußſtrophe: „Laß den Anfang mit dem Ende ſich in eins zuſammenziehn“ wird befolgt. Daneben klingt uns Heyſes Lied aus den „Weiſen aus Italien“ von 1880 an, welche beginnen: „Schöne Jugend, ſcheideſt du?“ Und wo es dann heißt:

„Wie ein feines Lieb ſich kränkt,
Das vom Liebſten ſcheiden ſoll:
Immer noch ein letzter Kuß,
Noch ein Seufzer, noch ein Gruß —
Fern noch ſchwenkt
Sie ihr Tüchlein tränenvoll“.

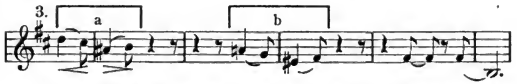
Da hören wir den Abſchiedsſeufzer:



der als Leitmotiv das Werk durchbebt und in immer neuen Formen wieder erſcheint, bis er mit dem letzten Hauche der Klarinette entſchwindet. Es iſt ſelten etwas ſo tief Ergreifendes geſungen worden wie die in troſtloſer Öde und völliger Vereinſamung des Herzens hinſterbende und verklingende Melodie entſagungsvoller Sehnſucht:



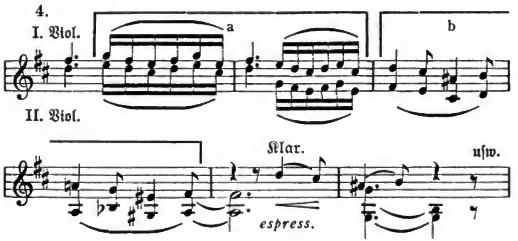
Sie bildet auch den Abgeſang des erſten Allegros, und zwar in dieſer Geſtalt:



Hier könnte man noch an ein Lebewohl auf Wiederſehen denken, dort gilt es einen Abſchied für ewig. Ein einziges ſolches Parallel-Beiſpiel beweiſt ſchlagender als zehn lange Abhandlungen, mit wie einfachen Mitteln das Genie arbeitet, um die höchſten Wirkungen zu erreichen. Die geringe Vergrößerung des Motivs (1),

Digitized by Google

die fast unmerkliche Verschiebung des Rhythmus und die zweimalige Vorschrift des Crescendo-Diminuendo-Zeichens (in 2, a, b) — das ist alles. Doch sei nicht übersehen, daß am Ende des ganzen Werkes die Klarinette ihr Ade! unvermutet einer Kadenz anfügt, während sie am Schlusse des ersten Satzes den Violinen das Wort als Echo abfängt, um es nach ihrem Sinne zu deuten:



Eben hier, in Beispiel 4, haben wir die Hauptgedanken des Allegros vor uns, die außer dem an zweiter Stelle (b) auftauchenden Leitmotiv eine sanft bewegte, dem Blasinstrument geläufige Figur (a) mit sich führen. Und doch sind die ersten vier Takte des Notenbeispiels, welche das Allegro schließen und eröffnen, nicht eigentlich ein den Satz beherrschendes Thema im gebräuchlichen Sinne des Kunstausdruckes zu nennen. Das Geheimnis des Satzes ist, daß er viele Gedanken, aber kein geschlossenes Thema hat. An dessen Stelle ist eine Reihe von Motiven getreten, die, von dem obersten Leitmotiv beherrscht, gewillt und befähigt sind, verschiedene organische Verbindungen einzugehen und sich zu regelmäßigen Folgen zu ordnen.

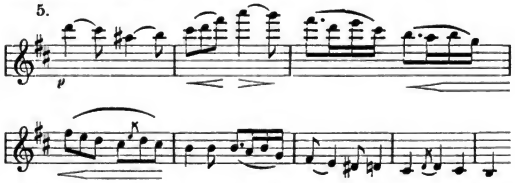
Wie ihrem eigenen Triebe gehorchend, schwingt sich die Stimme der Klarinette vogelähnlich mit 4a aus der mit melancholischen Dünsten geschwängerten Atmosphäre auf in den reinen Morgen. „Wen du nicht verlässest, Genius“ . . . das düstere Gewölk weicht wie vor einer überirdischen Erscheinung zurück. Doch bald findet sich ihre Stimme aus dem sonnigen D dur wieder herab zu den Niederungen, wo Sorgen und Schmerzen zu Hause sind, fluggelähmt und todestraurig. Beethoven, ein Anhänger der

Digitized by Google

Schubartschen Tonartencharakteristik, nannte h moll „die schwarze Tonart", Schubart selbst „den Ton der Geduld, der stillen Erwartung seines Schicksals". Bei Bach und andern rechtfertigt sie die ihr zugeschriebenen Eigenschaften. Wir erinnern an Schuberts unvollendet zurückgelassene Symphonie, die sich mit den Kreisen des Brahmschen Quintetts berührt. Hier aber zeigt sie besonders ihren schwermütigen Ernst.

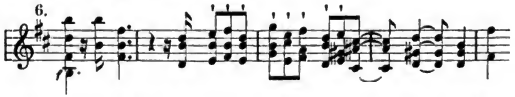
Sobald die Klarinette von ihrem Aufschwung, der sie bis ins hohe H hinauftrug, sich ermattet auf dem tiefen Fis niederläßt, tragen ihr Viola und Violoncell das Hauptmotiv (1) zu und erweitern es zu einer Melodie, welche von den Violinen übernommen wird:

5.



Neu in ihren acht Takten ist eigentlich nur die Wendung im zweiten, und auch sie könnte, wie alles übrige, von 4a und b abgeleitet werden, wenn man die figurierte Form vereinfachte. Eine energische Willensäußerung:

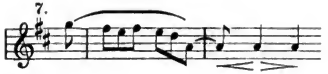
6.



bringt kräftigere Bewegung in den Satz und veranlaßt die Klarinette, sich an dem mit Sechzehnteltriolenpassagen kolorierten Zusammenspiel der Instrumente lebhafter zu beteiligen. A-dur, die Dominant der Durparallele von h-moll, leitet nach D zu einer innigen, seelenvollen Melodie hin, die, breit fortströmend, sich an Zärtlichkeit nicht genug tun, kein Ende finden kann und der Motivengruppe des Anfangs gegenüber kann sie das Gesangsthema voll repräsentieren:

Digitized by Google

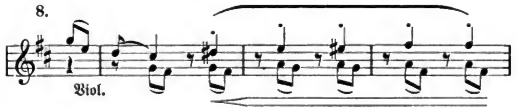
7.



usw. in infinitum.

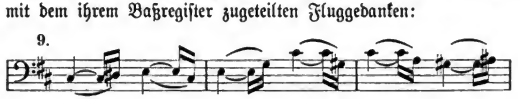
Hier führt die Klarinette, von der zweiten Geige gestützt, das Wort, erste Geige und Bratsche umschreiben den Gesang mit ausdrucksvollen Gegenstimmen und bringen ein hemmendes Sechzehntelmotivchen hinzu. Die Wellen der Melodie gleiten wie der Bach über Kiesel siegreich über jedes Hindernis hinweg und stocken nur, wenn sie bei den Blumen des Ufers verweilen möchten. Wie reizend spielt dieses pianissimo hingehauchte dolce der Klarinette, das den Gesang in eine Kette von Seufzern gliedert:

8.



mit seinem Gram — die Tropfen, welche die Blumen benetzen, sind lauter Tränen. Schon meldet sich, von der Flut herangeschaukelt, das Motiv 4a, der Lockruf der Schmerzen, um in den Beginn des Satzes zurückzuleiten und nach der Repetition an derselben Stelle zur Durchführung überzugehen. Diese täuscht eine nochmalige Wiederholung vor, wendet sich aber von D in kühnen Modulationen nach cis. Während das Streichquartett die Sextolen des Eröffnungsmotivs (4) geistreich verarbeitet, gibt die Klarinette mit dem ihrem Baßregister zugeteilten Fluggedanken:

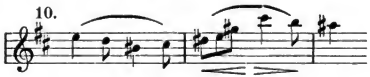
9.



dem Figurengewimmel Schwung, zerflattert dann aber und teilt sich mit den Streichern, die abwechselnd mit ihr flogen, in das reiche Tonmaterial, bis die enharmonische Verwechslung von cis und des ein Quasi sostenuto in Des-dur eintreten läßt. In der zarten Episode erscheint das energische h-moll-Thema von 6, seines Trotzes beraubt, ein entwaffneter Mars oder ein Herkules

Digitized by Google

am Spinnrade, der den Faden der Melodie weiter zieht, ohne auf das Drohen und Pochen der Gefährten zu achten. Liebkosend gesellt sich die erste Violine der Klarinette bei und singt ein zärtliches Duett mit ihr, das mit der Melodie Fangball spielt, der Widerstand wird schwächer und schwächer, das zum Forte angewachsene Crescendo sinkt zum Pianissimo herab, und es ist, als sollten Kummer und Weh unter den Blumen entschlafen. Aber eine traurig-süße Erinnerung, das dolce der Klarinette (in tempo) über dem ruhenden Fis des Basses:

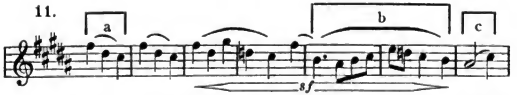


mahnt an den Anfang des Satzes und weckt die schlummernden Sorgen auf. Die Identität der Phrase mit den ersten beiden Takten von 5 ist ersichtlich. Die Violinen intonieren wieder ihre rollende Figur (4a), und die Repetition des ersten Teiles nimmt ihren Fortgang. Bemerkenswert ist, daß die Klarinette sich jetzt sofort der Melodie (5) bemächtigt — sie bedarf keiner Einführung mehr und bekennt sich ohne weitere Umschweife als Anregerin und Erweckerin des ganzen Spieles. Noch bemerkenswerter aber erscheint uns das kleine Tongewitter, das die Koda einleitet. Es steht nicht nur im schärfsten Kontrast zu dem anmutigen Gesäusel der vorausgegangenen Parallelstelle, sondern bringt geradezu eine schauerliche Wirkung von dramatischer Kraft hervor. Verzweifelt übertönt in dem sempre più forte der Klagelaut der Klarinette das Tremolo der Geigen; ihre Seufzer wollen uns das Lebewohl der scheidenden Muse bringen.

Die Tragik dieser Szene wird noch überboten von dem Miserere des ihr folgenden H-dur-Adagios. Der himmlische Gesang des Hauptsatzes, der, ein Seitenstück zum Adagio in Beethovens Neunter Symphonie, den Frieden des Himmels zur Erde herabfleht, läßt nicht ahnen, welche Töne gleich darauf angeschlagen werden. Klarinette und erste Violine teilen sich in die seelenvolle, vom Herzen zum Herzen sprechende Melodie. Synkopierte Triolen tragen sie schwebend auf Händen gedämpfter Harmonien:

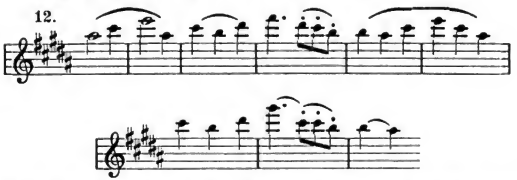
Digitized by Google

11.



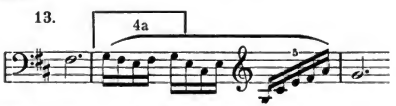
Erſt in ihrer, an das Motiv des letzten Taktes (c) anknüpfenden Fortſetzung ſpricht ſie ſich voll und innig aus:

12.



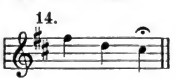
Die erſte Violine wird von der zweiten geſtützt, um einer aus 11 b entwickelten Gegenſtimme ſtand zu halten. Trübungen der Harmonie und Verſchiebungen der Melodie bereiten auf den Stimmungswechſel vor, der ſich beim Eintritt von h-moll vollzieht. Die Klarinette präludiert mit einer Reminiſzenz an den Anfang des Werkes:

13.



einer freien Phantaſie über drei Noten:

14.



in denen wir den nach Moll verſetzten erſten Takt der Hauptmelodie (11a) wiedererkennen. Wie ein Aufgabethema hat ſie die erſte Violine im Schlußtakt des Präludiums hingeſtellt, und ſie gehen als Begleitſtimme der Takt und Tempo wechſelnden Phantaſie ($^4/_4$ più lento) mit. Der thematiſche Zuſammenhang wäre kaum notwendig, um den Mittelſatz vor dem Vorwurf zu ſchützen, ein in das Adagio hineinkomponiertes Klarinetten-

Digitized by Google

konzert alla Zingarese zu sein. Allerdings wetteifert das Blasinstrument mit dem Primarius einer ersten Zigeunerkapelle, (das Tremolo der tieferen Geigen darf sogar für eine beabsichtigte Nachahmung des Zimbals gelten), und allerdings durchläuft es dabei den ganzen Bereich seines Tonumfanges, die stufenreiche Skala seines Ausdrucksvermögens nebst allen Graden der ihm zu Gebote stehenden Dynamik mit virtuoser Bravour. Vom hinsterbenden Pianogeflüster bis zum gellenden Fortissimoschrei, von hell aufjubelnder Freude bis zum wütendsten Schmerz, vom lauten Glücksgefühl bis zur dumpfen Beklommenheit des in sich zusammenbrechenden Leides, vom D der kleinen bis zum E der dreigestrichenen Oktave hinauf, fehlt kein Ton, keine Nüance, kein Register, und dieses Konzert, dieses Lehrbuch, diese Geschichte der Leidenschaft fand Platz auf acht kleinen Partiturseiten. Trotzdem also diese kurze Phantasie all das Gesagte und mehr enthält, so daß sie jeden Zuhörer auf eine andere Art überrascht und beschäftigt, gehört sie doch eben in dieses Werk und eben in dieses Adagio hinein, weil sie beim Abschied vom Leben, Lieben und Schaffen noch einmal jene Saite des Brahmsschen Gemütes in Schwingungen versetzte, die schon in der Brust des Knaben anklang, als die ungarischen Auswanderer nach Hamburg kamen, die dem Jüngling ertönte, als er mit Reményi zu Joachim und Liszt pilgerte, und die noch im Manne widerhallte, wenn es ihn über die Leitha ins Land der Zigeuner, vom Prater auf die Pußta lockte. Bei der Stelle, wo die Klarinette das Fortissimo der Instrumente mit ihren Schmerzenslauten niederschmettert, droht dem Bläser wie dem Zuhörer das Herz zu zerspringen. Ludwig Dóczi nannte das Adagio den sterbenden Zigeuner, und Brahms lächelte trübe dazu. Beim Schlusse des wiederkehrenden Dursatzes ist es, als trüge ein Engel auf glänzenden Schwanenfittigen eine Seele zur himmlischen Heimat über die Sterne empor.

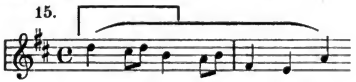
Die beiden letzten Sätze ähneln einander, in der Stimmung wie im Charakter ihrer Themen. Insofern, als die Grundtonart, von einigen Durschlüssen abgesehen, durch alle vier Sätze festgehalten wird — h-moll wechselt nur zweimal mit H-dur: im Hauptsatze des Adagios und in der vorletzten Variation des Finales — nähert sich das Quintett der Suite, im Thema mit

Digitized by Google

Variationen der Serenade. Das Con moto des letzten, wie das Andantino des vorletzten Satzes, das sein „Double“, ein „Presto non assai, ma con sentimento“, unmittelbar nach sich zieht, würden verschiedenen solchen zyklischen Werken zur Zierde gereichen, und man könnte, im Hinblick auf diese allgemeinen Charakteristika, die Behauptung wagen, Brahms habe, nebenbei, eine moderne Erneuerung, beziehungsweise Vermischung jener Tonformen, nach seinem eigenen Sinne, beabsichtigt gehabt.

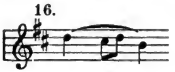
Sowohl das Thema des Andantinos:

15.



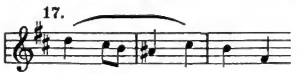
eine melodische Paraphrase des obstinaten Motivs:

16.



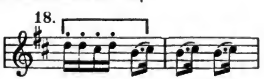
wie das des Final-Variationensatzes, das den melodischen Gedanken:

17.



in ähnlicher, hartnäckiger Weise weiterführt, verraten ihre Abhängigkeit von dem Motto des Werkes (1). Die „Atra cura“ des Horaz, die sich hinter den Reiter aufs Roß setzt und mit dem Schiffer in den Nachen einsteigt, die „schwarze Sorge“, begleitet in der „schwarzen Tonart“ den Wanderer auf seinen stillen Lieblingspfaden und verschönert oder verleidet ihm, je nach wechselnder Gestalt und veränderter Absicht, seine Morgenspaziergänge und Abendwege. Das Motiv schiebt sich immer dazwischen, wenn die Melodie eine andere Richtung einschlagen will, und herrscht als fixe Idee. Ihr zu entkommen, ist unmöglich, und wo es nicht als klagende Nymphe mit dem Einsamen trauert, drängt es sich ihm als neckender Kobold auf:

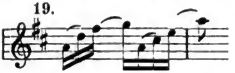
18.



Digitized by Google

bald ein Luft-, bald ein Waſſergeiſt, läßt es ſich nicht bannen und erhaſchen, haucht ihm ſehnſüchtige Schauer übers Herz:

19.



und ſtreicht luſtig über die hochaufſpritzende Flut:

20.

„Fräulein Klarinette“ geht auf alle Launen des Tondichters und ſeiner Dämonen ein und gibt die verblüffendſten Beweiſe ihrer vielſeitigen, verwandlungsfähigen Natur.

Im letzten „Con moto“ bezeichneten Satze überläßt die Klarinette das Feld anfangs dem Streichquartett und würzt die angeregte Unterhaltung der Geigen nur mit einigen eingeſtreuten Brocken. Da der Tondichter in den fünf Variationen des von der Primgeige gebrachten Themas darauf Bedacht nahm, daß die Stimmen einzeln oder paarweiſe mit der Melodie hervortreten, ſo darf ſich keine über Zurückſetzung beklagen.

Erſte und dritte Variation zeigen ein ſerenadenmäßiges, konzertierendes Gepräge. Dort verändert das Violoncellſolo das Thema:

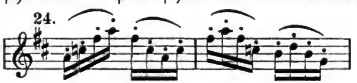
22.

hier ſchmückt die Primgeige die erſte Hälfte der Variation mit einer Girlande von gebundenen Sechzehntelfiguren:

23.

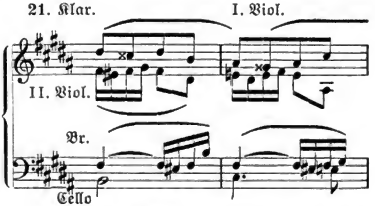
während die Klarinette den zweiten (regelmäßig wiederholten) Teil mit einer ſchimmernden Perlenſchnur von Staccatotönen behängt:

24.

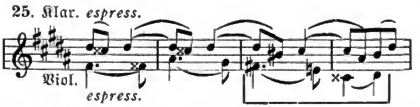


Digitized by Google

Selbſt die zweite Violine ging bei der Verteilung des thematiſchen Materials nicht leer aus, ſondern bekam in der H-dur-Variation, mit der Bratſche alternierend, einen figurierten Kontrapunkt zu dem Duett der Klarinette und erſten Geige auszuführen:

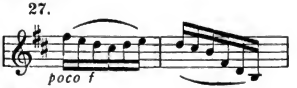


Schon hier, wenn ſich der Satz vereinfacht, ſo daß der Zwiegeſang ausdrucksvoller hervortritt, fällt die Violine, wie von ungefähr in die traurige Abſchiedsweiſe, welche das Werk durchzieht, und das Ohr des aufmerkſam Hinhorchenden wird die prophetiſche Stimme nicht überhören:



Als hätte die Klarinette jene Anſpielung nur halb begriffen und ſänne nun nach, bis ihr Verwandtes einfällt, begleitet ſie die der Bratſche zugeſchobene „con moto“ im Dreiachteltakt fortgeſponnene Melodie der fünften und letzten Variation:

die ſich nur um ſich ſelbſt zu bekümmern ſcheint, mit verräteriſchen Reminiſzenzen an 4a:



Digitized by Google

und das „Un poco meno mosso“ des Schluſſes, von dem unſere Betrachtung ausgegangen iſt, läuft in den dunkel verhängten, beklommenen Anfang zurück. Der Kreis ſchließt ſich, das Ziel iſt erreicht. Sich zurecht- und zurückzufinden, fällt hier, an der Hand des Meiſters, gewiß nicht ſchwer, aber doch nicht ſo leicht wie bei dem B-dur-Quartett op. 67, das, ſeiner formalen Anlage nach, als Vorgänger des Klarinettquintetts anzuſehen iſt.[1]) In beiden Werken pulſiert der ungeſtüme „Wille zum Leben“ und wird beide Male bejaht — Brahms war trotz ſeines tiefen Ernſtes und klaren Intellektes kein Peſſimiſt — nur das unbeſtimmte Vorgefühl des gewiſſen, nicht mehr fernen Endes, und das herannahende Greiſenalter, ſprechen ihr Quod non, und der Tondichter phantaſiert darüber, in ewigen Herzenstönen den Schluß des oben angeführten Goetheſchen Gedichtes ergänzend:

„Danke, daß die Gunſt der Muſen
Unvergängliches verheißt,
Den Gehalt in deinem Buſen,
Und die Form in deinem Geiſt!“

[1]) Vgl. II 459.

Berichtigung.

S. 13, Anm. Z. 13 lies: rutſchte für rutſche.
S. 35, Z. 11 lies: Repetition für Repetation.
S. 76, Z. 9 „ : mit für auf.
S. 78, Z. 8 „ : im für in.
S. 106, Z. 26 „ : Stumpf für Dumpf.
S. 129, Z. 20 „ : kein unartiges Kind für kein Kind.
S. 145, Z. 11 und 20 lies: in (lat.) für in (deutſch).
S. 151, Z. 27 lies: unzählige für unzählliche.
S. 171, Z. 34 „ : (der Radierer) für der (Radierer).
S. 181, Z. 19 „ : dem für denen.
S. 219, Z. 25 „ : der, unabhängig für der unabhängig.
S. 225, Z. 17 „ : nicht ſo heftig für nicht mehr ſo heftig.
S. 239, Z. 11 „ : Violoncello für Violocello.
S. 250, Z. 6 „ : Brahmsſchen für Brahmſchen.
S. 250, Z. 21 „ : kann; der für kann und der.

Auf Seite 222, Zeile 17ff. muß es heißen: Brahms war gerade in Budapeſt, um am 21. Januar 1891 ſein Horn-Trio bei Hubay zu ſpielen.

Digitized by Google

Digitized by Google

Music
To avoid fine, this book should be returned on or before the date last stamped below

MUSIC LIBRARY

MAY 2 9 19

NOV 2 1966

AUG 30 '77

JUN 3 0 1995

JUN 3 0 1998

Digitized by Google

Stanford University Libraries
3 6105 004 233 974

ML410
B8K14
v.4:1

Digitized by Google